



ND
623
R46B58
1910
ROBA

Liebhaber-Ausgaben



Nr. 100

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von H. Knackfuß

100

Guido Reni

1910

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Knackfuss, H.
Künstler-Monographien no. 100

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Guido Reni

von Max von Boehn

Mit 105 Textabbildungen, darunter 4 mehrfarbige Einschaltbilder, nach Gemälden und Zeichnungen



1910
Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

105706
19/10/10



Von der ersten Auflage dieses Werkes ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

ND
623
R46B58
1910

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Guido Reni.

Die italienische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts ist das Stiefkind der Kunstgeschichte. Wenn es im Quattrocento und im Cinquecento kaum einen Künstler gibt, über dessen Leben und Werk die zünftigen Kunsthistoriker nicht ganze Bibliotheken von Studien und Erörterungen geschrieben hätten, so haben sie dafür die Seicentisten völlig ignoriert. Jahrzehntelang stand Jakob Burckhardt wie ein getreuer Eckart des guten Geschmacks mit schreckender Gebärde vor dem Barock, um Forscher und Freunde vor dem Betreten dieses gefährlichen Bodens zu warnen. So ist denn auch die Kunstgeschichte fürs Volk von Lübke und Springer bis zu Muther mit dem Achselzucken der Verlegenheit und Geringschätzung an dieser verpönten Materie vorbeigegangen, Fachleute und Laien schlossen die Augen, um die Größe dieser Kunst nicht zu sehen, ihren Reiz nicht auf sich wirken zu lassen. Erst Cornelius Gurlitt war es, der in seiner Geschichte des Barockstils die Schönheit der Architektur dieses Zeitraumes geradezu neu entdeckte, ihm folgte Heinrich Wölfflin, aber es hat noch zwei Jahrzehnte gedauert, bis das Interesse an dieser Kunst anfing, sich auch auf die Malerei zu erstrecken. Den Untersuchungen von Heinrich Schmerber und Alois Riegl danken wir es, wenn wir beginnen, dem Verständnis der Bilder dieser Zeit näher zu kommen, dem Verständnis, nicht dem Genuß. Zu viel liegt zwischen unserer Zeit und jener, zu viel trennt uns, denen der Künstler von heute nie persönlich genug sein kann, von dieser letzten Endes doch so höchst unpersönlichen Kunst. Vor mehr als hundert Jahren schon, zur Zeit als diese Maler noch im höchsten Ansehen standen, schrieb Goethe aus Bologna:

„An diesem Himmel treten wieder neue Gestirne hervor, die ich nicht berechnen kann und die mich irre machen: die Caracci, Guido, Domenichino, in einer spätern glücklichern Kunstzeit entsprungen; sie aber wahrhaft zu genießen, gehört Wissen und Urteil, welches mir abgeht, und nur nach und nach erworben werden kann. Ein großes Hindernis der reinen Betrachtung und der unmittelbaren Einsicht sind die meist unsinnigen Gegenstände der Bilder, über die man toll wird, indem man sie verehren und lieben möchte.

Es ist, als da sich die Kinder Gottes mit den Töchtern der Menschen vermählen: daraus entstanden mancherlei Ungeheuer. Indem der himmlische Sinn des Guido, sein Pinsel, der nur das Vollkommenste was geschaut werden kann, hätte malen sollen, Dich anzieht, so möchtest Du gleich die Augen von den abscheulich dummen, mit keinen Scheltworten der Welt genug zu erniedrigenden Gegenständen wegkehren, und so geht es durchaus: man ist immer auf der Anatomie, dem Rabensteine, dem Schindanger, immer Leiden des Helden, niemals Handlung, nie ein gegenwärtig Interesse, immer etwas phantastisch von außen Erwartetes. Entweder Missetäter oder Verzückte, Verbrecher oder Narren, wo denn der Maler, um sich zu retten, einen nackten Kerl, eine hübsche Zuschauerin herbeischleppt, allenfalls seine geistlichen Helden als Gliedermänner traktiert, und ihnen recht schöne Faltenmäntel überwirft. Da ist nichts, was einen menschlichen Begriff gäbe. Unter zehn Sujets nicht eins, das man hätte malen sollen, und das eine hat der Künstler nicht von der rechten Seite nehmen dürfen."

Mit diesen Worten kennzeichnet Goethe, wie gering das gegenständliche Interesse dieser Bilder schon zu seiner Zeit war und wenn er, der diese Werke noch in der Umgebung sah, für die sie einst geschaffen worden waren, der sie im Zusammenwirken mit Architektur und Skulptur genau so sehen konnte, wie die Künstler sie beabsichtigt hatten, noch für den Genuß ihrer rein künstlerischen Qualitäten befähigt war, so hat sich auch das mittlerweile nur zu sehr geändert. Einmal sind diese Bilder, welche für die Riesenräume von Kirchen und Palästen berechnet, auf den Zusammenklang mit schimmernder Vergoldung, leuchtendem Buntmarmor ge-

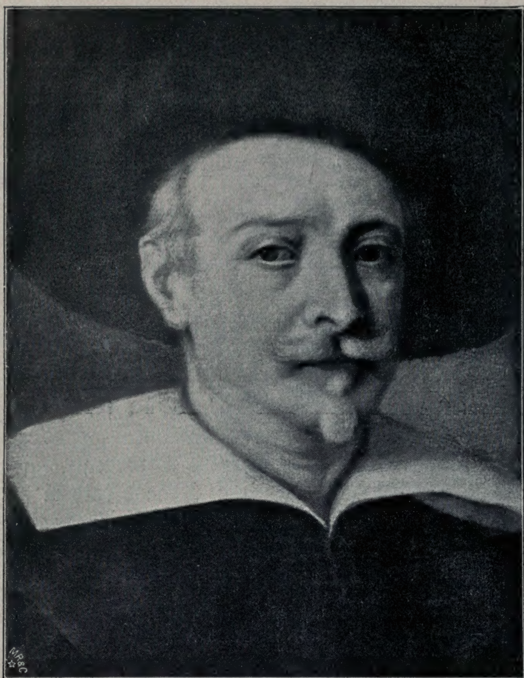


Abb. 1. Selbstporträt. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 110.)

stimmt, für Beleuchtungsverhältnisse ganz besonderer Art gedacht waren, heute ihrer Mehrzahl nach diesen natürlichen Bedingungen ihrer Existenz entrissen und in Galerien aufgestapelt worden, in denen sie vielleicht vor dem Untergang gerettet sein mögen, in denen aber nichts mehr von dem zur Geltung kommen kann, was einst ihre Wirkung bedingte.

Seit Goethe so schrieb, hat sich aber nicht nur dieser Umstand zum Nachteil verändert, vor allem sind auch die ästhetischen Ansprüche an das Kunstwerk als solches ganz andere geworden. Die Art, wie diese Maler sich ausdrücken, die Sprache ihrer Formen- und Farbengebung sagt uns nichts mehr, wie schwer ist es also, ein Verhältnis zu Kunstwerken zu gewinnen, an denen weder Darstellung noch Mache fesseln und die wir zu allem Unglück noch unter ungünstigen äußeren Verhältnissen sehen müssen? Wer würde Farbe, Frische und Duft einer Blume nach der verstaubten Spreu des Herbariums beurteilen wollen? So haben die Maler des Barock, die Caracci und ihre Schüler im Wechsel des Geschmacks ihren Ruf völlig eingebüßt, ihre Werke, die zwei Jahrhunderte hindurch überschwenglich gepriesen wurden, sind vergessen und mißachtet, ein Schicksal, das selbst den größten ihrer Schule traf, Guido Reni. Derselbe Mann, den die Zeitgenossen als Vater der neueren Kunst betrachteten, der den Ästhetikern des siebzehnten Jahrhunderts neben Phidias und Raffael als der größte Künstler galt, den zu loben und zu preisen kein Epitheton zu übertrieben schien, derselbe Mann wurde zweihundert Jahre nach seinem Tode nicht mehr zu den großen Künstlern gerechnet. Als Paul Delaroche 1837 bis 1841 im Festsaal der Kunstakademie in Paris sein durch den Stich Henriquel-Duponts so berühmt gewordenes Hémicycle malte, auf dem er die Gestalten von 74 Kunstheroen, wie in einem „Wartesaal" versammelte, da fand er Guido Reni nicht wert, in diesen „Generalstab der Zivilisation" aufgenommen zu werden. Und doch ist Guido Reni so ziemlich der einzige italienische Künstler des siebzehnten Jahrhunderts, dessen beste Schöpfungen in ihrer Wirkung am wenigsten eingebüßt haben, der einzige, der im hohen Grade volkstümlich geblieben ist. Diese Eigenschaften nun, die ihm nicht nur zu seiner Zeit zu allgemeiner Anerkennung und Bewunderung verhalfen, sondern ihn auch heute noch weiteren Kreisen von Laien so überaus sympathisch machen, sind sein natürliches Gefühl für Schönheit und seine Gabe, die Sphäre der Empfindungen deutlich zur Geltung bringen zu können. Er wirkt immer schön und immer oberflächlich genug, um von jedem verstanden zu werden, Eigenschaften, die in seiner Zeit die Kenner vom Künstler forderten, die aber auch heute noch als unerläßliche Vorbedingungen eines Erfolges bei der großen Menge gelten können.

Über der italienischen Kunst der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts liegen die Riesenschatten Raffaels und Michelangelos und hindern die Künstler an



Abb. 2. Dekoration der Fassade des Palazzo pubblico beim Einzug Papst Clemens' VIII. in Bologna. Radierung. Bartsch 25. (Zu Seite 30.)

der selbständigen Entwicklung jeder Eigenart. In den gewaltigen Schöpfungen dieser beiden Meister schien das Letzte und Höchste gegeben zu sein, es war unmöglich, sie zu übertreffen oder auch nur es ihnen gleichzutun, nichts als Nachahmung dieser Großen schien den Spätergeborenen übrig zu bleiben. Alles war schon ein-

mal gesagt worden, der ganze Vorstellungskreis der bildenden Künste war durchlaufen, die Ideen erschöpft, überall begegnete die Schaffenskraft der Künstler schon fertigen Formen, die ihr als vollkommen und unübertrefflich entgegentraten. Die überragende Gestalt Michelangelos zumal war es, welche Künstler, Kenner und Laien in den Bann ihrer dämonischen Größe zog, neben der die kleinen dann noch kleiner, die unbedeutenden noch unbedeutender erschienen. Sie versuchten wohl, sich zu recken und zu strecken, aber wenn sie ihm auch die charakteristischen Merkmale seiner Mache absahen, den Geist, mit dem er seine Gestalten erfüllte, konnten sie ihren Geschöpfen nicht geben. So geht das künstlerische Schaffen jener Generation völlig in einer äußeren Nachahmung auf und da die Maler, wie Jakob Burckhardt einmal ausführt, recht wohl sahen, daß man an Michelangelo weniger das Große als die phantastische Willkür und ganz gewisse Äußerlichkeiten bewunderte, so griffen sie nach diesen und wandten sie ebenfalls an, gleichgültig, ob es paßte oder nicht. Kolossalgestalten muskelgewaltiger Übermenschen räkeln ihre Riesenleiber in übernatürlichen Verrenkungen, nur um die Genialität des Künstlers in der Wiedergabe unglaublicher Verkürzungen zu produzieren. Die Fresken der Sixtina haben ein Geschlecht gezeugt, dessen Riesenkräfte die Welt aus ihren Angeln höbe, wäre es nicht zu dumm dazu. Geist und Seele aber sind es eben, welche diesen Körpern fehlen, die zwar gewaltsam, aber nicht gewaltig auftreten, deren übertriebenes Muskelspiel zur leeren Grimasse wird. Dabei fehlt den Werken dieser Zeit auch der Reiz der Farbe. Je korrekter in der Zeichnung, je unanfechtbarer richtig in Aufbau und Konstruktion der Körper die Bilder sind, je öder wirkt das Kolorit. Die Farbe erscheint nur als unvermeidliche Zugabe, wo sie reich sein soll, ist sie bunt und kalt, wo ihr Wärme nötig wäre, Fehler, die das Ölbild mit dem Fresko dieser Zeit teilt. Wie die Figuren ihren Stammbaum alle auf Raffael und Michelangelo zurückführen, wie die



Abb. 3. Weibliches Bildnis, die sogenannte Beatrice Cenci.
Rom, Galerie Barberini.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 32.)



Abb. 4. Titelblatt zu dem Werk der „Incamminati" über die Leichenfeier Agostino Caraccis. Radierung von Brizio. Bartsch 24. (Zu Seite 41.)

Formensprache je länger, je manierierter wird, so erstarrt auch die Farbengebung in ihrer rein mechanischen Nuancierung zu bloßer Manier. Aus rein äußerlichen Gründen erhält z. B. das Fleisch verschiedener Personen eine verschiedene Tönung, so wenig wie eine innere Notwendigkeit die Bewegungen diktiert, so wenig bedingt sie die Farbe, alles erscheint zufällig, leer, äußerlich.

Der Hauptmeister unter diesen Künstlern, die wir nach ihrer ganzen Richtung „Manieristen" nennen, war Giorgio Vasari, ein Schüler Michelangelos, heute noch geschätzt wegen seiner Biographien der italienischen Künstler, ohne die wir uns eine Kunstgeschichte kaum denken könnten. Er gab in Florenz den Ton an, den Ideen aber, die er nicht nur praktisch in seinen Bildern, sondern auch theoretisch



Abb. 5. Dekoration von der Leichenfeier Agostino Caraccis. Bartsch 54. (Zu Seite 41.)

in seinen Schriften vertrat, folgten die Künstler in Rom, Bologna und anderswo, denn diese Anschauungen beherrschten die ganze Zeit. In Rom zählt man die Zuccaro zu den Manieristen, Taddeo, der schon 1566 und Federigo, der erst 1609 gestorben ist, vor allem aber den Kavalier d'Arpino, der sich selbst und seine Kunst überlebend, noch bis zum Jahre 1640 tätig war. In Bologna arbeiten Calvaert, Sabbatini, Pellegrino Tibaldi in diesem Stil, nur Venedig bewahrt sich noch seine Eigenart. In der Lagunenstadt schafft Tizian mit beinahe ungeschwächter Kraft bis 1576, wo erst der Tod dem Hundertjährigen den Pinsel aus der Hand nahm, hier wirkten Paolo Veronese bis 1588, Tintoretto noch bis 1594.

Es müßte wundernehmen, wäre dem Publikum und den Künstlern selbst die Öde der manieristischen Kunstübung nicht zum Bewußtsein gekommen, aber dem Wunsch nach Neuem, nach einem frischen Zug in den stagnierenden Verhältnissen stand die Anschauung der Zeit selbst, stand die Tradition hindernd im Wege. Je länger je mehr war es ein Dogma der Künstler geworden, daß niemand ein großer Maler werden könne, der die Werke Raffaels und Michelangelos nicht gesehen, der sein Studium nicht vor ihren Bildern in Rom vollendet habe. In jener Zeit beginnen die Romfahrten, erst der italienischen, dann der nordischen Künstler, in jener Zeit setzte sich der Glaube fest, der auch bei uns noch bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts für unumstößlich gehalten wurde, daß ein Maler nur in Rom wahrhaft groß werden könne. Dieses peinliche Klammern

an die Überlieferung, dieser Mangel an Selbstbewußtsein und Selbständigkeitsgefühl führte gleichzeitig zum Entstehen der Akademien. Man wollte die künstlerischen Errungenschaften früherer Generationen bewahren, man glaubte, Wahrheit, Größe, Schönheit, wie sie bei den berühmten Meistern zum Ausdruck gelangt waren, in feste Formeln fassen und künftigen Meistern überliefern zu können. So veranlaßte in Florenz Giorgio Vasari den Zusammenschluß einer Akademie, in Rom entstand die Accademia di San Luca, deren Statuten Papst Gregor XIII. im Jahre 1577 bestätigte, unter dem Einfluß des Federigo Zuccaro. Die berühmteste dieser Akademien aber ist wohl jene Accademia degli Incamminati genannte der Caracci in Bologna, berühmt trotzdem es eigentlich sehr zweifelhaft ist, ob sie in der strengen Form einer geschlossenen Akademie jemals wirklich bestanden hat.

Unter den Malern von ausgesprochener Eigenart, denen die Kunst, wie die Manieristen sie allerorten übten, nicht zusagte, befanden sich die Caracci, Lodovico (geb. 1555) und seine Vettern Agostino (geb. 1559) und Annibale (geb. 1560). Sie suchten von dem hohlen, phrasenhaften Pathos, zu dem die Malerei unter den Händen der Nachbeter Michelangelos und Raffaels entartet war, den Rückweg zu einfacher Wahrheit zu finden und wenn sie dabei nicht auf die Natur zurückgingen, was uns heute als der einzig richtige Weg dazu erscheinen würde, so lag das in den Anschauungen ihrer Zeit. Man betrachtete die Natur dazumal



Abb. 6. Dekoration von der Leichenfeier Agostino Caraccis. Bartsch 55. (Zu Seite 41.)



Abb. 7. Dekoration von der Leichenfeier Agostino Caraccis. Bartsch 56. (Zu Seite 41.)

als etwas Unvollkommenes, ihre Schöpfungen hatte erst die Kunst zu veredeln und dadurch vollkommen zu machen. Man fand zum Beispiel, daß Raffael die Natur „übertroffen“ habe, ein Umstand, der es nur zu erklärlich erscheinen läßt, daß wir den „göttlichen“ Urbinaten heutzutage so langweilig finden. Ihre Bestrebungen also auf ein bloßes Naturstudium zu gründen, konnte den Caracci gar nicht einfallen, das, was ihren Gegensatz zu den Manieristen bedingte, war durchaus kein fundamentaler Unterschied im Prinzip, im Gegenteil, sie handelten genau wie jene. Wenn die Manieristen aber ausschließlich Raffael und Michelangelos Bekenntnisse immer und immer wiederholten, so stellten die Caracci neben diese Götter auch noch andere. Sie schworen nicht nur auf die Werke der Sanzio und Buonarotti, sondern wollten neben ihnen auch Tizian, Correggio und anderen Meistern der Vergangenheit die Vorzüge ihres Stiles absehen, sie versuchten gewissermaßen ein mixtum compositum aus alledem herauszudestillieren, was die Maler der großen Zeit beliebt und berühmt gemacht hatte; aus diesem Grunde hat man ihnen und ihren Schülern den Namen der „Eklektiker“ beigelegt. Es wird dem sehr gelehrten Agostino Caracci ein Sonett zugeschrieben, in dem er gewissermaßen das Programm ihrer Bestrebungen gegeben haben soll. Diese Verse lauten:

Chi farsi un bon pittor cerca e desia
Il disegno di Roma habbia allo mano
La mossa coll' umbrar Veneziano
E il degno colorir di Lombardia.



Abb. 8. Petri Kreuzigung. Rom, Vatikan.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 52.)

Di Michel Angiol' la terribil' via
Il vero natural di Tiziano
Del Correggio lo stil puro e sovrano
E di un Raffael la giusta simetria.

Del Tibaldi il decoro e il fondamento
Del dotto Primaticcio l'inventare
E un po di grazia del Parmegianino

Ma senza tanti studj e tanto stento
Si ponga sol l'opre ad imitare
Che qui lascioci il nostro Nicolino.

Das heißt auf Deutsch: Wenn du ein guter Maler werden willst, so nimm die Zeichnung der römischen Schule, Licht und Schatten von den Venezianern, das Kolorit der Lombarden; vereinige die Großartigkeit Michelangelos mit der Wahrheit Tizians, dem erhabenen und reinen Stil Correggios, wie der Harmonie Raffaels. Von Tibaldi brauche die Gründlichkeit, von Primaticcio die Erfindung und von Parmegianino die Grazie. Wäre das alles ernsthaft gemeint, so würde es allerdings ein Programm zum Fürchten sein; einmal aber ist ganz und gar nicht erwiesen, daß diese Verse wirklich von Agostino herrühren, zweitens aber, wäre das auch wirklich der Fall, so würde noch nicht gesagt sein, daß dies schwülstige Sonett mehr sein sollte als ein übertriebenes Lob auf einen recht mittelmäßigen Manieristen, nämlich den Niccolo dell' Abbate aus Modena, in dessen Preis die Verse ausklingen, drittens aber, und das ist schließlich die Hauptsache, hat keiner der drei Caracci jemals nach diesen Grundsätzen gearbeitet. In ihren Bildern ist von einem derartigen Hexensabbat aller Stile, einem solchen Gemisch heterogener und ganz unvereinbarer Eigenschaften nichts zu merken. Man erkennt wohl in Farbe und Komposition den Einfluß der Venezianer und zumal den Correggios, man sieht auch, wie die Antike auf sie gewirkt hat, aber von einer bloßen Nachahmung



Abb. 9. Studie zu zwei Henkern in der Kreuzigung Petri. Kreidezeichnung im Dresdener Kupferstichkabinett. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 54.)



Abb. 10. Paulus in der Wüste. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 56.)

in der Art jener, in welcher die Manieristen Formen und Ideen ihrer Meister breitschlugen, ist nicht die Rede. Dazu waren alle drei, besonders Annibale, doch zu starke Talente, und wenn auch sie auf die großen Meister als Vorbilder des Schaffens nicht verzichten wollten, die Natur zwar befragten, sich aber nicht auf sie verließen, so brachten sie damit den Anschauungen ihrer Zeit einen Tribut dar. Vielleicht hatten auch alle drei mit der Luft ihrer Heimat — sie stammten aus Bologna, wo sie auch wohnten —, den Respekt vor dem Wissen, vor dem Erlernten, zu tief eingesogen, um jemals ganz unbefangen ohne Rücksicht auf Bildung und Tradition schaffen zu können.

Aus demselben Bologna, der uralten Heimstätte der Gelehrsamkeit und des Bücherstudiums, stammte ja auch Sebastiano Serlio, ein Architekt, der seine Anschauungen aus Vitruv ableitete, hier wirkte gerade in den Jahren, in denen die Caracci ihre Tätigkeit entfalteten, ein Theoretiker wie Vignola. Als die drei Künstler ihre Lehrjahre in Parma und Venedig absolviert hatten, vereinigten sie sich in Bologna in gemeinsamer Werkstatt zu gemeinsamer Tätigkeit, sie bildeten gewissermaßen eine offene Handelsgesellschaft, deren Kapital ihr Talent und die ihnen eigene ausdauernde Arbeitskraft bildeten, während jeder von ihnen noch individuelle Eigenschaften mitbrachte, die ihr Unternehmen fördern mußten, Lodovico das sichere Urteil und eine besondere Begabung für alle technischen Fragen, Agostino eine umfassende Bildung und Annibale, als Maler der talentvollste, einen starken Hang zum Studium der Natur. Ihre Werkstatt, heute würde man Atelier dafür sagen, füllte sich bald mit Schülern und in diesem Beisammensein dreier Meister und vieler unter ihrer Aufsicht arbeitender Schüler erkannte eine spätere Zeit das Vorbild der Kunstakademien. Wieweit der Betrieb in der Werkstatt der Caracci diesem Bilde entsprach, läßt sich nicht mehr feststellen. Einige Forscher, wie Hubert Janitschek und Oskar Fischel, denken sich dieselbe völlig nach dem Muster unserer Hochschulen eingerichtet mit Gipsklassen, anatomischem Unterricht am Seziertisch, den der Professor Lanzoni gegeben haben soll und räumen theoretischen Vorlesungen einen breiten Raum im Lehrplan ein. Nun ist es wohl möglich, daß der Unterricht, den die Caracci ihren Schülern zuteil werden ließen, systematischer vorging als bis dahin in der Mehrzahl der Malerwerkstätten gelehrt worden war, wo die Lehrlinge ihre Studien gewöhnlich mit Farbenreiben begannen, aber sicher ist es durchaus nicht, und Hans Tietze macht unseres Erachtens mit Recht darauf aufmerksam, daß die ganze Überlieferung von der Existenz dieser famosen Caracci-Akademie „degli Incamminati“ (der auf den rechten Weg Gebrachten) auf ziemlich schwachen Füßen steht. Diese vielberufene Akademie ist nur ein einziges Mal hervorgetreten, als sie am 31. Januar 1603 in der Kirche des Ospedale della Morte (wo die Bologneser Maler ihre Ateliers hatten) eine pompöse Leichenfeier für den am 23. Februar 1602 in Parma gestorbenen Agostino Caracci veranstaltete.

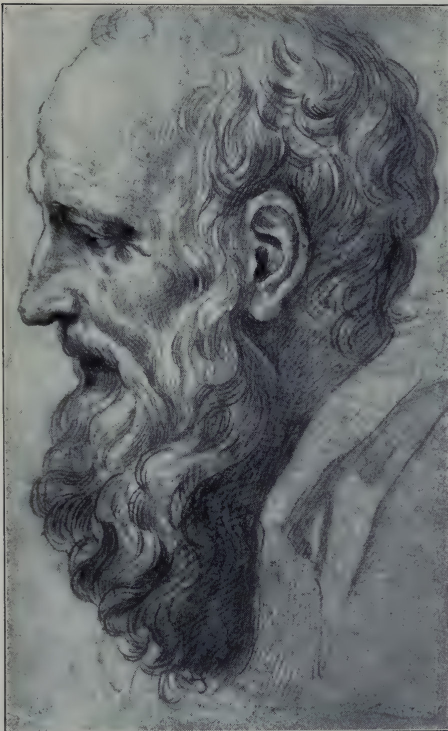

Abb. 11. Studienkopf. Handzeichnung. Wien, Albertina.



Abb. 12. Gott-Vater und musizierende Engel.
Fresko in der Altarnische der Kapelle S. Silvia bei S. Gregorio magno, Rom. (Zu Seite 56.)

Diese Feier und die Beschreibung, welche Benedetto Morello von ihr verfaßte und mit schönen Radierungen versehen dem Kardinal Farnese widmete, sind die einzigen authentischen Beweise ihrer Tätigkeit und wenn Tietze daraus schließt, daß sie weiter nichts gewesen sein dürfte, als eine Begräbnisbrüderschaft mit literarischen Allüren, so darf man auch darauf hinweisen, daß Bologna damals von ähnlichen Akademien wimmelte. Wir kennen in diesen Jahrzehnten, in welche das Bestehen der Incamminati fällt, in Bologna auch Accademici Accesi, Animosi, Arcadi, Ardenti, Bocchi, Difettuosi, Gelati, Inabili, Indomiti, Operosi u. a. m., alles Vereinigungen, die der Unterhaltung, meist der theatralischen, gewidmet waren und von denen keine dem Begriff entsprach, den wir heute mit dem Wort Akademie verbinden. So gut wie diese Vereine dürfte sich jeder Kegel- oder Skatklub unserer Bierphilister Accademia nennen.

Wie immer nun auch die Einrichtung dieser Werkstätte der Caracci beschaffen gewesen sein mag, sicher ist, daß sie alle drei gute Lehrer waren und das Glück hatten, Schüler zu bilden, welche ihre Meister weit übertrafen, es waren Guido Reni, Domenichino, Francesco Albani, Guercino und Giovanni Lanfranco. Der größte von ihnen an Talent und Begabung war Guido Reni. Ihm war es beschieden, alles was die Caracci gewollt und erstrebt, zur Vollendung zu bringen und in seinem Werk das Höchste und Vollkommenste zu leisten, was diese Kunst von Eklektikern überhaupt an Größe geben konnte. Er entsprach in seinen Bildern den höchsten Idealen der Zeit und erfüllte alles, was sie vom Künstler forderte, so ist das Werk Guido Renis gewissermaßen der Typus der Kunst des siebzehnten Jahrhunderts geworden.

Guido Reni wurde am 4. November 1575 in Bologna geboren und war ein Sohn des Daniele Reni und der Ginevra Pozzi. Bartolommeo Mariscotti und

Caterina dall' Armi waren die Paten des Knaben, der in Abwesenheit des Vaters getauft werden mußte. Daniele Reni war Gesanglehrer und Mitglied einer von der Signoria besoldeten Kapelle, er wohnte in der Pfarrei von San Lorenzo a Porta Stiera und befand sich zur Zeit der Geburt seines Sohnes in Rom, wohin er mit einer Abordnung der Erzbruderschaft vom Tode gezogen war, um der Indulgenzen des gerade einfallenden Jubeljahres teilhaftig zu werden. Als er heimkehrte war die Freude über den Sprößling um so größer, als der kleine Guido schön wie ein Engel gewesen sein soll, eine Schönheit, die beim Heranwachsen des Knaben zunahm, die, wie der entzückte Malvasia sich ausdrückt, aber nur ein äußerlicher Abglanz seiner inneren Vorzüge war. Die Natur hat es gut mit ihm gemeint, sie gewährte ihm außer einem großen Talent hervorragende Gaben des Körpers und Geistes und ließ ihn nicht nur in glücklichen Verhält-



Abb. 13. Der heilige Andreas auf dem Wege zum Tode.
Fresko in der Kapelle S. Andrea bei S. Gregorio magno, Rom. (Zu Seite 56.)

nissen, sondern auch in einer der schönsten Städte Italiens aufwachsen. Vielleicht ist die bevorzugte Lage Bolognas nie anschaulicher beschrieben worden als von Goethe, der am 18. Oktober 1786 nach Weimar schrieb:

„Gegen Abend rette ich mich endlich aus dieser alten, ehrwürdigen, gelehrten Stadt, aus der Volksmenge, die in den gewölbten Lauben, welche man fast durch alle Straßen verbreitet sieht, geschützt vor Sonne und Witterung, hin- und herwandeln, gaffen, kaufen und ihre Geschäfte treiben, sehen kann. Ich bestieg den Turm und ergötzte mich an der freien Luft. Die Aussicht ist herrlich! Im Norden sieht man die paduanischen Berge, sodann die Schweizer, Tiroler, Friauler Alpen, genug, die ganze nördliche Kette, diesmal im Nebel. Gegen Westen ein unbegrenzter Horizont, aus dem nur die Türme von Modena herausragen. Gegen Osten eine gleiche Ebene, bis ans Adriatische Meer, welches man bei Sonnenaufgang gewahr wird. Gegen Süden die Vorhügel der Apenninen, bis an ihre Gipfel bepflanzt, bewachsen, mit Kirchen, Palästen, Gartenhäusern besetzt, wie die vicentinischen Hügel. Es war ein ganz reiner Himmel, kein Wölkchen, nur am Horizont eine



Abb. 14. Aurora. Fresko im Kasino des Palazzo Rospigliosi in Rom. (Zu Seite 60.)

Art Höhenrauch. Der Türmer versicherte, daß nunmehr seit sechs Jahren dieser Nebel nicht aus der Ferne komme. Sonst habe er durch das Sehrohr die Berge von Vicenza mit ihren Häusern und Kapellen gar wohl entdecken können, jetzt bei den hellsten Tagen nur selten. Und dieser Nebel lege sich denn vorzüglich an die nördliche Kette, und mache unser liebes Vaterland zum wahren Cimmerien. Der Mann ließ mich auch die gesunde Lage und Luft der Stadt daran bemerken, daß



Abb. 15. Die Apostel Paulus und Petrus. Mailand, Brera.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 70.)

ihre Dächer wie neu aussähen, und kein Ziegel durch Feuchtigkeit und Moos angegriffen sei. Man muß gestehen, die Dächer sind alle rein und schön; aber die Güte der Ziegel mag auch etwas dazu beitragen: wenigstens in alten Zeiten hat man solche in diesen Gegenden kostbar gebrannt."

Als Guido Reni geboren wurde, gehörte Bologna schon länger als zwei Menschenalter zum Kirchenstaat und führte unter dem Regiment von Kardinallegaten eine Existenz, deren stiller Frieden wenigstens nicht mehr durch politische Kämpfe beunruhigt werden konnte, hatte es doch mit den äußeren Formen auch

wesentliche Attribute munizipaler Unabhängigkeit bewahrt. Noch stand zwar der größere Teil der Wehrtürme, deren es einst zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts 200 besessen hatte und heute nur noch 13 zählt, aber sie dienten nicht mehr den gleichen kriegerischen Zwecken wie einst. Wenn der Anblick der Stadt von außen sich auch nicht viel geändert hatte, seit Francesco Francia sie auf



Abb. 16. Der bethlehemitische Kindermord. Bologna, Pinakothek. (Zu Seite 70.)

seinem großen Fresko im Stadthause dargestellt hatte — fast identisch zeigt sie sich auf Guido Renis Madonna della Pietà —, so begannen in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts doch bedeutende Veränderungen im Innern vor sich zu gehen. Einige Jahre war Carlo Borromeo, der sich kurz darauf als Erzbischof von Mailand die Aureole eines Heiligen erwerben sollte, Kardinallegat in Bologna gewesen. Er entfaltete wie zur Zeit der Pest in Mailand auch in Bologna eine überaus segensreiche Tätigkeit; er veranlaßte Straßenerweiterungen und Durch-



Abb. 17. Die Beweinung Christi mit den Schutzpatronen von Bologna (Madonna della Pietà). Bologna, Pinakothek. (Zu Seite 76.)

brüche, er vereinigte die Schlächtereien und wirkte so nach Kräften für die Verbesserung der sanitären Verhältnisse. Der Adel begann sich moderne und prächtige Paläste zu errichten, Bartolommeo Triachini erbaute in streng klassizistischem Stil den Palazzo Malvezzi-Medici und den Palazzo Ranuzzi, während gleichzeitig Terribilia bedeutende öffentliche Gebäude aufführte, so den Neubau der Universität



Abb. 18. Entwurf zur Himmelfahrt Mariä. Handzeichnung. Weimar, Großherzogl. Museum.
(Zu Seite 80.)

und die Münze, Palladio aber den Justizpalast errichtete. Durch alle Straßen führte man zur Bequemlichkeit der Einwohner jene bedeckten Gänge, durch welche die Stadt sich noch jetzt auszeichnet. Im Geburtsjahre Guido Renis wurde der Grundstein zum Dom von San Pietro gelegt, dessen Bau Domenico Tibaldi mit dem Chor begann. Guido kann das Fortschreiten des Baues Stein für Stein verfolgt haben, denn erst 1605 wurde der Dom, dessen Inneres ein Prachtstück barocker Dekorationskunst geworden ist, von dem Mailänder Barnabitenmönch



Abb. 19. Himmelfahrt Mariä. Genua, Chiesa di Sant' Ambrogio.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 80.)

Ambrogio Magenta durch das Langhaus vollendet. In den gleichen Jahren versetzte auch der Streit über den Ausbau der Fassade von S. Petronio die Stadt in Aufruhr und spaltete die Bevölkerung in zwei Parteien, die sich unter dem Feldgeschrei „gotisch" und „antik" heftig befehdeten. Die Angelegenheit blieb nicht unter den Architekten Palladio, Tibaldi und Terribilia, ein Schneider namens Carlo Cremona mischte sich hinein und wiegelte seinen gotischen Ideen zuliebe förmlich das Volk auf. Er setzte es durch, daß die Ausführung des Baus vertagt wurde, daß seine und der Architekten Pläne in Rom nachgeprüft und zwei römische Baumeister Domenico Fontana und Giacomo della Porta nach Bologna gesandt wurden, um den Streit zu schlichten. Als Bologna 1582 zum Erzbistum erhoben wurde, begann Tibaldi auch den Bau des neuen erzbischöflichen Palastes. Um das Jahr 1600 zählte die Stadt 168 Kirchen und unter ihren 60 000 Einwohnern 1500 Mönche und 2300 Nonnen. Bologna war nicht nur gefeiert wegen seiner altberühmten Universität, es war damals schon eine bedeutende Industriestadt, die in den ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts jährlich für 300 000 Scudi Seiden- und für etwa 500 000 Scudi Wollstoffe fabrizierte. Großer Beliebtheit erfreuten sich auch die Bologneser Knackwürste, der Italiener Ortensio Landi preist sie 1545 ebenso wie 1610 der deutsche Reisende Andreas Schott, der ihnen noch die vorzüglichen Oliven und das Quittenbrot an die Seite stellt.

In einer reichen Stadt, in der von weither wohlhabende Jünglinge zusammenströmten, mußte notwendig Wohlleben und Vergnügungssucht herrschen. Immer wieder erneuern die Kleiderverordnungen die alten Verbote, welche beiden Geschlechtern das Tragen von Gold- und Silberstoffen untersagten, mit so geringem Erfolg, daß der Trousseau der Elena Pepoli, die 1576 Antonio di Bartolommeo Volta ehelichte, 24 seidene Kleider enthielt, die sämtlich reich in Gold und Silber gestickt waren. Die Ausstattung der Alessandra Carminali Bianchetti füllte 1582 neun Zimmer mit kostbaren Stoffen, Samt, Seide und Gobelins; das noch erhaltene Ausgabebuch des Camillo Gozzadini zählt zwischen 1569 und 1582 Unsummen auf, die er für Halsketten, Ringe, Diademe und andere Schmuckstücke ausgegeben hat. Bei Hochzeiten trieben die patrizischen Familien den größten Aufwand, die Hochzeit des Cornelio Marsili mit Lavinia Colonna kostete 22 600 Lire, jene des Ercole Pepoli mit Vittoria Cibò 1609 6000 Scudi.


Abb. 20. Engelskopf aus der Himmelfahrt Mariä. Genua, Chiesa di Sant' Ambrogio. (Zu Seite 80.)

Zu den öffentlichen Volksvergnügungen gehörten außer zehn Pferderennen im Jahre am Ende des Faschings das „segare la vecchia", wo die Figur einer Alten spottend herumgeführt und schließlich ins Wasser geworfen wurde, sowie im Mai das Fest Calendimaggio, bei dem unter den schönsten jungen Mädchen eine Contessa di Maggio erwählt wurde. Auf den 24. August fiel das Fest der Porchetta, das zur Erinnerung an die vor Jahrhunderten erfolgte Einnahme Faenzas mit Pantomimen und Aufführungen gefeiert wurde, für die seit 1597 auf Piazza maggiore ein Theater aufgeschlagen wurde und die so wichtig erschienen, daß seit 1631 jährlich erscheinende Berichte mit Kupferstichen ihr Andenken festhalten mußten. Der Adel gefiel sich im Veranstalten großer Turniere, die mit allerhand



Abb. 21. Dejanira und der Kentaur Nessus. Paris, Louvre. (Zu Seite 81.)

theatralischen Vorstellungen verbunden waren; berühmt war das Turnier, welches die Accademici Desti 1578 bei Fackellicht rannten, und jenes, welches 1584 zur Verherrlichung der Hochzeit des Piriteo Malvezzi mit Beatrice Orsini stattfand. Die Studenten hatten ihre eigenen Gebräuche, zu denen beim ersten Schneefall die „presentazione della neve“ gehörte. Da überreichten sie den höchsten Beamten der Stadt eine Schüssel frischgefallenen Schnees, eine Aufmerksamkeit, die mit Geldgeschenken belohnt wurde, welche noch am selben Abend den Weg ins nächste Wirtshaus fanden.

Bei solchen Festen pflegte es nicht immer friedlich herzugehen. So entstanden einmal, als bei einem großen Aufzug ein Polizist einen Studenten arretieren wollte, Tumulte, während deren ein Student Ottavio Cassalli von einem Gendarmen erschlagen wurde. Die Studenten gerieten in die größte Aufregung und verlangten eine exemplarische Bestrafung des Schuldigen, welche der Bischof verweigerte. Darauf verbarrikadierten die Studenten sich im Kloster San Domenico und beschlossen unter Führung des Federigo Gonzaga, eines Bruders des Herzogs von Mantua, auszuwandern. Diesem Entschluß gegenüber fanden Bischof und Bürgerschaft es doch rätlich, sich mit der beleidigten Studentenschaft zu vertragen. Man überlieferte den Musensöhnen einen Polizisten, übrigens merkwürdigerweise nicht den Schuldigen, den hängten sie auf und der Friede war wiederhergestellt.

Die Unsicherheit war dazumal außerordentlich groß, nicht nur in der Romagna, sondern auch in der Stadt Bologna wimmelte es von Räubern und Mördern, und zwar in allen Klassen der Gesellschaft. Ein Nobile Antonio Messini ließ aus Rache den Lippo Ghisilieri und vier seiner Bedienten in dem eigenen Palast desselben mit einer Bombe in die Luft sprengen; eine Witwe Dorothea Fontana wurde, weil sie sich wieder verheiraten wollte, von ihrem Bruder Girolamo Ghiselli erstochen. Der Mörder erkaufte sich für 800 Scudi Straflosigkeit, denn die päpstlichen Legaten ließen gern fünf gerade sein, wenn sie dabei ihren Vorteil fanden. Der Kardinal Cesi besonders, der um 1580 in Bologna statthalterte, sperrte ohne Ansehen der Person Reiche und minder Wohlhabende ins Gefängnis, bis sie sich durch Geldopfer von jedem Verdacht der Unschuld gereinigt hatten. Der Strafvollzug wurde mit außerordentlicher Grausamkeit gehandhabt, so hat man einmal in jener Zeit in Bologna einem Missetäter die Hand abgehauen, nur weil er einer Dame das Kleid mit Tinte begossen hatte, der Kardinallegat Salviati ließ 1585 den Grafen Pepoli, einen Angehörigen einer der ersten Familien, hinrichten, weil er sich geweigert hatte, ihm einen Räuber, den er gefangen hatte, auszuliefern.

Die Unsicherheit jener Jahre fand ihre Ursachen auch in öffentlichen Notständen ganz eigener Art. Die Romagna, sonst die Kornkammer Italiens, deren jährlicher Überschuß 40 000 Stara Getreide, einer Jahreseinnahme von 500 000 Scudi für die Ausfuhr gleichkam, wurde von 1588 bis 1596 von so andauernden Mißernten heimgesucht, daß eine siebenjährige Hungersnot von nie geahntem Umfang ausbrach. Trotzdem der Senat Bolognas für Beschaffung von Korn nach und nach mehr als 120 000 Scudi aus öffentlichen Mitteln verausgabte, sollen in jenen Jahren in der Stadt 10 000 Menschen Hungers gestorben sein, in ihrem Landgebiet aber 30 000.

Unter solchen Verhältnissen, innerhalb dieser Zustände, wuchs Guido Reni heran. Wir hören, daß der Vater seinen schönen und liebenswürdigen Jungen mit sich zu nehmen pflegte, wenn er Stunden gab. Er machte ihn in den besten Familien Bolognas bekannt und hätte es gern gesehen, wenn der musikalisch sehr begabte Knabe sich die Musik als Brotstudium erwählt hätte. Seine Neigung zur Malerei aber zog Guido stärker zu den bildenden Künsten, als zur Musik. Unter den Häusern, die Daniele Reni mit seinem Sohn zu frequentieren pflegte, befand sich auch jenes des Marchese Bolognini, welches im damaligen Bologna einen Mittelpunkt geistreich betriebener Geselligkeit bildete. In diesem Kreise wurde der Maler Dionys Calvaert, der im Palazzo Bolognini wohnte, auf den jungen Guido aufmerksam und wußte es beim Vater durchzusetzen, daß der Knabe, der damals neun Jahre alt war, ihm zur Ausbildung übergeben wurde. Dionys Calvaert stammte aus Antwerpen, wo er 1545 geboren wurde und 1556 in die dortige Malergilde als Lehrjunge eintrat. Sehr jung noch muß er sich schon auf die Wanderschaft begeben haben, die ihn nach Bologna führte. Hier begab er sich in die Schule des Prospero Fontana, von dem er die entscheidenden Eindrücke seiner Kunst empfing. Die Trockenheit seiner Formensprache, wie die nüchterne



Abb. 22. Die Madonna auf Wolken von Heiligen verehrt („Madonna del Rosario").
Bologna, Pinakothek. (Zu Seite 96.)

Art seiner Farbengebung, berechtigen dazu, ihn unter die Manieristen zu zählen, aber wenn er als Künstler nichts Hervorragendes leistete (das „Paradies“ in der schönen gotischen Kirche S. Maria dei Servi in Bologna gilt allgemein als sein Hauptwerk), so war sein Einfluß als Lehrer um so größer. Die Schule, die er selbst eröffnete, soll auf einmal oft 140 Schüler und mehr gezählt haben und bildete für die übrigen, die in Bologna Schulen hielten, z. B. Bartolommeo Passerotti, der 1592 starb, eine starke Konkurrenz. In dieser Schule traf der junge Guido mit zwei anderen Schülern zusammen, die ihm ungefähr gleichaltrig waren, wie er in Bologna daheim waren und deren Schaffen sich mit dem seinen fortan in parallelen Bahnen bewegen sollte: es waren Francesco Albani, der Sohn eines reichen Seidenhändlers, geboren 1578, und Domenico Zampieri, der Sprößling eines Schusters, geboren 1581, den man wegen seiner unansehnlichen Erscheinung Domenichino nannte, ein Spitzname, der dem Maler sein Leben lang blieb und von ihm berühmt gemacht werden sollte.

Calvaert war ein Mann von wenig liebenswürdigen Eigenschaften, der mürrisch, geizig und kleinlich seinen Zöglingen das Leben schwer machte. Das beste, was die jungen Leute künstlerisch von ihm lernten, war außer seiner Zeichnung, die streng und bis zum Peinlichen gewissenhaft, ein vorzügliches Fundament ihres Könnens bildete, die technische Beherrschung der Malmittel, also das Handwerkliche ihrer Kunst. Calvaert pflegte seine Schüler zum Studium der Werke Dürers



Abb. 23. Entführung der Helena. Paris, Louvre. (Zu Seite 98.)



Abb. 24. Rebekka am Brunnen. Florenz, Pitti.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 100.)

(natürlich nur der Kupferstiche und Holzschnitte) anzuhalten, eine Methode des Unterrichts, für die ihm Guido noch viele Jahre später Dank wußte. Guido Reni machte bei Calvaert solche Fortschritte, daß er schon mit dreizehn Jahren zum Aufseher seiner Mitschüler gemacht wurde und die Korrekturen ihrer Arbeiten zu besorgen hatte. Wenn seine jugendlichen Kameraden lärmten und Unsinn machten, so war er fleißig und vollendete die Arbeiten, die ihm der Meister aufgetragen hatte. Guido war in jeder Beziehung ein Musterknabe und wenn er es doch auf die Dauer nicht bei Calvaert aushielt, so war nicht zum wenigsten die filzige Art daran schuld, in der dieser sich die Arbeiten des jungen Künstlers zu eigen machte, ohne ihm einen angemessenen Lohn dafür zu gewähren. Stärker aber überzeugten wohl die eben

entstehenden Werke der Caracci Guido Reni davon, bei wem er mehr lernen und für seine Kunst profitieren könne.

Seit 1582 hatten die drei Verwandten im Palazzo Fava einen umfangreichen Freskenzyklus, dessen Sujet dem Argonautenzug und der Äneide Virgils entlehnt war, ausgeführt, und wenn sie schon durch diese Arbeit die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihre Bestrebungen lenkten, so brachten sie dieselben durch ihre nächsten Werke vollends zur Geltung. Im Palazzo Magnani hatten sie in einer Folge von vierzehn Bildern die Geschichten des Romulus und Remus dargestellt, ein Werk, das 1589 vollendet war, worauf sie im Laufe der nächsten Jahre damit begannen, einige Säle des Palazzo Sampieri mit Fresken zu schmücken, deren Gegenstände der antiken Mythologie entlehnt waren. Diese großzügigen Werke trugen durch ihren kraftvollen Schwung, ihre leuchtende Farbe und die bedeutende dekorative Wirkung, welche sie ausübten, den Caracci gerechtfertigten Ruhm ein. Wie hätte ein junger Maler, wie Guido es war, dessen Begabung ihn dem Höchsten und Vollkommensten nachstreben ließ, nicht erkennen sollen, daß die Schöpfer dieser Fresken ein größeres Genie besaßen, größere Künstler waren, als der brave Niederländer, der über seine trockene und steife Art nicht hinauskonnte!? Es war ganz natürlich, daß es ihn in die Schule der Caracci zog und als schließlich Calvaerts ungezügelte Heftigkeit eine Wutszene herbeiführte, in der er Guido unmäßig beschimpfte, weil er sich aus dem Farbenschrank einen Lack genommen und verwendet hatte, den der Meister für sich allein zu reservieren wünschte, da war dies für den jungen Mann der vielleicht recht willkommene Anlaß, die Schule Calvaerts zu verlassen und sich den Caracci anzuschließen. Er wurde mit offenen Armen aufgenommen und allen Bemühungen des Niederländers gelang es nicht, Guido zur Rückkehr zu bewegen. Von den Genossen der Calvaert-Schule begleiteten ihn Albani und Domenichino auch zu den neuen Meistern, so daß wir die drei jungen Künstler (Guido war noch nicht zwanzig Jahre alt, als er seinen Übertritt vollzog) vor dem Jahre 1595 zusammen in der Schule der Caracci wiederfinden. Der jugendliche Guido wurde sogleich der Gehilfe Lodovico Caraccis, der für seinen begabten, schönen und anmutigen Schüler ein Faible besessen zu haben scheint, von den drei Caraccis auch der einzige ist, der auf die künstlerische Entwicklung Guidos von Einfluß war. Er liebte es, ihn zu loben und ihm Komplimente zu machen, denn er fand, wenn Guido errötend das Lob ablehnte, den jungen Mann „so schön wie einen Engel" und malte ihn auch als solchen, ein Umgangston, der uns im Zeitalter der allgemeinen Wehrpflicht einigermaßen sonderbar vorkommt.

Die Werke, die in dieser Zeit seines Aufenthaltes bei den Caracci entstanden, zeigen Guido Reni noch im Banne der manieristischen Kunstübung Calvaerts, es sind die Krönung Mariä für die Kirche San Bernardo und die Stiftung des Rosenkranzes für die Kirche Nostra Donna di San Luca. Sie zeigen die verschiedenen Einflüsse, denen Guido in seiner Werdezeit gefolgt war, noch ziemlich unausgeglichen, die manieristische Tradition und die neue Richtung liegen gleichsam miteinander im Kampf. Guido mag das wohl selbst gefühlt haben; um sich die Hand zu gewöhnen, kopierte er das große Altarbild des Annibale Caracci: Der heilige Rochus Almosen verteilend, das sich jetzt in der Dresdener Galerie befindet und von jeher für das größte und bedeutendste Staffeleibild Annibales gegolten hat. Diese Kopie gelang ihm so vorzüglich, daß Annibale sein Mißvergnügen nicht verhehlen konnte und da er von Neid und Eifersucht nicht frei war, seinem Schüler von da an eine wenig freundliche Gesinnung bezeigte. Er soll seine Vettern vor diesem geradezu gewarnt und eines Tages zu Lodovico gesagt haben, den er dabei traf, als er Guido Anleitung gab, wie man am besten das Fleisch kleiner Kinder darstelle: „Wie kannst du so ungeschickt sein und diesem jungen Menschen alle Geheimnisse unserer Kunst lehren, wie lange wird es denn noch dauern und er übertrifft uns alle, warte nur, wie du noch über ihn seufzen wirst!" Diese



Abb. 25. Ninus tritt der Semiramis seine Krone ab. Dresden, Königl. Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 100.)

Arbeit Guidos und das Urteil Annibales müßten in den Beginn seines Aufenthaltes bei den Caracci fallen, denn seit 1594 befand sich Annibale in Rom, wo er mit Agostino zusammen 1595 die Ausmalung der Galerie Farnese begann und Bologna, wenn überhaupt, jedenfalls nur ganz flüchtig wiedergesehen hat.

In der gleichen Zeit gelangten Werke Caravaggios, der eben in Rom durch seinen damals als anstößig befundenen Naturalismus Aufsehen zu erregen begann, auch nach Bologna. Durch ihre starke, auf lebhafte Gegensätze von hell und dunkel gestellte Wirkung machten sie in den Künstlerkreisen Bolognas Furore und veranlaßten in den Werkstätten der Maler das lebhafteste Für und Wider der Meinungen. Die Caracci-Schüler sahen die Errungenschaften ihrer Meister durch diese freche Invasion des Naturalismus bedroht. Die Anhänger der Calvaert und Passerotti standen dieser Auffassung aber vollends ohne Verständnis gegenüber. Guido Reni suchte sich auch von dieser Art das anzueignen, was seiner Natur entsprach und führte für den Palazzo Lambertini zwei Gemälde aus, in denen er zu zeigen versuchte, daß er sich auch dieser Manier anbequemen könne. Beide Bilder „Orpheus und Euridice" und „Die Entdeckung der Callisto" darstellend, sind verschollen und wir können nicht mehr kontrollieren, wieweit Guidos Anpassungsvermögen in dieser Hinsicht gegangen ist. Jedenfalls scheint diese Richtung Anklang gefunden zu haben, Passeri erzählt wenigstens, daß Guido eine Zeitlang im Auftrag eines Schneiders ganze und halbe Figuren in dem Stil Caravaggios gemalt habe, anfänglich für 6 Scudi, da die Bilder aber reißenden Absatz fanden, sei er erst auf 12 Scudi, schließlich aber bis auf 30 Scudi für die Leinwand hinaufgegangen.


Abb. 26. Studie zu einem Kruzifixus. Handzeichnung. Weimar, Großherzogl. Museum.

Jedenfalls zog sich Guido durch sein Talent und seine vielseitige Begabung nicht nur Bewunderer, sondern auch Neider und Feinde genug zu, die letzteren besonders in der Werkstatt der Caracci, der er selbst angehörte. Die weniger begabten Mitschüler neideten ihm nicht nur sein Talent und seine Erfolge, sondern auch die sichtliche Bevorzugung, welche Lodovico Caracci seinem Lieblingsschüler zuteil werden ließ, und begannen in jeder Weise gegen ihn zu intrigieren. Zu diesen heimlichen und offenen Gegnern gehörten Lucio Massari, Francesco Brizio, Lorenzo Garbieri und besonders Vincenzo Ansalone, der Guido einst selbst der Caracci-Schule zugeführt hatte. Durch allerlei Zwischenträgereien und kleine Intrigen wußten sie es dahin zu bringen, daß Lodovico Caracci gegen Guido eingenommen wurde und ihm eine recht empfindliche Kränkung zufügte. Im Auf-



Abb. 27. Christus am Kreuz. Modena, Galleria Estense. (Zu Seite 101.)

trage des Camillo Bolognetti hatte Guido Reni für die Schwesternschaft der Heiligen Christina eine Anbetung der Könige gemalt, eine große Komposition von über dreißig Figuren, die später in der Kirche San Bernardino aufgestellt wurde. Wegen der Honorierung dieses Werkes kam er mit dem Kloster in einen Streit, da man ihm die 30 Scudi, die er verlangte, nicht geben wollte. Schließlich einigte man sich dahin, die Angelegenheit Lodovico Caracci vorzulegen. Dieser sprach dem jungen Maler, da er nur Gehilfe und nicht Meister sei, eine Entschädigung von nur 10 Scudi zu. Ob dieser Vorfall die Veranlassung zu dem Austritt Guidos aus der Werkstatt der Caracci geboten hat, wissen wir nicht, jedenfalls finden wir ihn schon im Jahre 1598 als selbständig tätigen Meister in Konkurrenz mit seinem Lehrer und Freund.

Es war im Jahre 1598, als Papst Clemens VIII. aus dem Hause Aldobrandini das durch den Tod Alfonsos II., des letzten legitimen Herzogs aus dem Hause Este, erledigte päpstliche Lehen Ferrara einzuziehen beschloß und sich persönlich dorthin begab, um von Stadt und Gebiet für den Kirchenstaat feierlich Besitz zu ergreifen. Er reiste an Bologna vorbei und wurde eingeladen, seine getreue Stadt doch mit einem Besuch zu beehren, was er auch für die Rückkehr gnädigst zusagte. Man errichtete Triumphbogen, dekorierte Straßen und Plätze und feierte die dreitägige Anwesenheit des Papstes, der am 27. November eintraf, mit Illumination, Feuerwerk, Pferderennen u. dergl. Guido Reni hat die Festdekorationen der Plätze, des Rathauses und der Kirchen, die Triumphbogen usw. in einer Folge von neun Blättern geistreich behandelter Radierungen festgehalten (Abb. 2). Der Palazzo pubblico sollte bei dieser Gelegenheit mit Fresken geschmückt werden, eine Aufgabe, um die sich Bartolommeo Cesi und Lodovico Caracci bewarben. Guido Reni beteiligte sich an diesem Wettbewerb und genoß den Triumph, den beiden anerkannten Meistern vorgezogen zu werden; es war eine glänzende Genugtuung für ihn und Lodovico mag sich bei dieser Gelegenheit der Prophezeiung Annibales erinnert haben. Immerhin fand Guido die Technik des Fresko doch weit schwieriger als er sich vorgestellt hatte, er mußte sie erst lernen und ließ sich, um zur Kenntnis derselben zu gelangen, von dem Maler Tassoni aus Modena, mit dem er zusammen die Calvaert-Schule besucht hatte, bei Gabrielle Ferrantini (degli occhiali genannt) einführen, ein beliebter Freskomaler, der damals gerade mit der Ausmalung des Oratoriums der Kirche San Felice beschäftigt war. Dieser half ihm auch über alle Schwierigkeiten, die sich dem an die Behandlung der Ölfarben gewöhnten Künstler bei den ersten Versuchen in der Fresko-Technik entgegenstellten, in liebenswürdigster Weise hinweg und Guido konnte diese Lehre als vollkommener Freskista verlassen. Was er damals im Palazzo pubblico gemalt, ist untergegangen, indessen fand seine Arbeit, welche die Göttin des Ruhms, umgeben von Allegorien der Tugenden und Genien darstellte, so lebhaften Beifall, daß der Marchese Zani ihm die Ausführung zweier Freskogemälde in seinem Palaste übertrug. Guido stellte in einem Zimmer den Sturz Phaetons, im anderen die Scheidung des Lichts von der Finsternis dar. Auch diese Werke sind nicht mehr an Ort und Stelle erhalten. Der Palazzo Zani gehört jetzt dem Marchese Pallavicini, aber im Jahre 1840 ließ der damalige Besitzer die kostbaren Fresken von Giovanni Rizzoli ablösen, auf Leinwand übertragen und verkaufte sie für 900 Pfund Sterling nach England, wo sie sich wohl noch im Privatbesitz befinden dürften.

Diese Aufträge von seiten der städtischen Behörde und angesehener Privatleute beweisen, wie groß das Ansehen des jugendlichen Meisters in seiner Heimat war, sicher hat aber der wachsende Ruhm seines Namens Guido Reni den Gedanken nahegelegt, sich einen größeren Schauplatz zu suchen, um seinen Namen nicht nur in der Vaterstadt, sondern allgemein bekannt zu machen. Weltruhm konnte aber damals nur in Rom gewonnen werden, das sich eben in diesen Jahrzehnten von dem bescheidenen Rang einer Hauptstadt des Kirchenstaates zur Weltstadt erhob.



Abb. 28. Christus am Kreuz und zwei Heilige. Pinakothek in Lucca.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 101.)

Im Laufe der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts verschiebt sich der Schwerpunkt der künstlerischen Entwicklung je länger je gründlicher nach Rom. Der Zusammenfluß der Künstler, die nach Rom eilten, um ihre Ausbildung im Angesicht der Meisterwerke der großen Künstler der Renaissance zu vollenden, um die Antiken, die in verwirrendem Reichtum dem Boden entstiegen, zu studieren; das Zusammenströmen der Fremden, die Geschäfte bei der Kurie oder Wissensdurst nach Rom trieb, endlich das steigende Ansehen des römischen Stuhls gaben dem römischen Leben und den Anschauungen, die darin zum Ausdruck kamen, ein Ansehen, dessen Bedeutung sich auch und mit in erster Linie im Urteil über Kunst, Künstler und künstlerische Angelegenheiten äußerte. Ein Maler, den die öffentliche Meinung Roms anerkannte, dessen Ruhm war begründet, der war fortan nicht nur in Italien, der war im ganzen Abendland ein gefeierter Künstler, ein großer Mann. So gewannen die Caracci ihr Ansehen eigentlich erst in Rom und eben in diesen Jahren war dort Annibale Caracci mit der Ausmalung der Galerie im Palazzo Farnese beschäftigt, ein Riesenwerk, das im Fortschreiten die einstimmige Bewunderung der römischen Kunstkreise erntete, eine Bewunderung, welche sicherlich in Bologna ein lebhaftes Echo weckte.

Es ist nur zu natürlich, daß Guido Reni danach trachtete, die Anerkennung, die seine Kunst in Bologna fand, im Urteil Roms bestätigt zu sehen und so finden wir denn auch, daß die Wanderjahre des Meisters mit einem Aufenthalt in Rom beginnen. Der Zeitpunkt seiner ersten römischen Reise ist viel erörtert worden, denn mit ihm steht eines der berühmtesten, in hunderttausend Nachbildungen verbreitetes Bild, das Guido Reni zugeschrieben wird, im engsten Zusammenhang, das sogenannte Porträt der Beatrice Cenci im Palazzo Barberini (Abb. 3). Trägt dieses Bild seinen Namen mit Recht und ist es wirklich von Guidos Hand, so müßte er im Sommer, spätestens in den ersten Septembertagen 1599 in Rom gewesen sein, denn das üble Kapitel aus der römischen Chronique scandaleuse, welches der Name Cenci in die Erinnerung ruft, fand am 11. September 1599 mit der Hinrichtung Beatricens, ihres Bruders Giacomo und ihrer Stiefmutter Lucrezia Petroni ein recht fatales Ende. Alle drei hatten in der einsamen Felsenburg von Rocca Petrella ihren Mann und Vater Francesco umbringen und seine Leiche zum Fenster hinaus in den Abgrund werfen lassen. Diese „Familientragödie", wie unsere Skandalanzeiger den Vorgang in ihren Spalten fettgedruckt nennen würden, hat um das Haupt Beatricens einen Nimbus von verfolgter Unschuld gewoben, bei dessen Entstehen die schönen Züge ihres angeblichen Bildes wesentlich mitgewirkt haben. A. Bertolotti, dessen Publikationen aus römischen Archiven wir die Kenntnis so vielen wichtigen Materials zur Künstlergeschichte verdanken, hat auch die Cenci-Tragödie zum Gegenstand seiner Forschungen gemacht, mit dem Resultat, daß die Wahrheit zwar dabei gewonnen, die Romantik aber alles eingebüßt hat. Francesco Cenci war ohne Zweifel ein sehr übler Patron, hervorgegangen aus dem illegitimen Verhältnis eines Kanonikus von St. Peter, Christoforo Cenci, und einer gewissen Beatrice Arias, deren Lebenswandel sich durchaus nicht auf dem Pfade der Tugend bewegte. Dieser würdige Kanonikus ließ seinen Sprößling als Erben unermeßlicher Reichtümer zurück, die mit allen außer erlaubten Mitteln zusammengebracht waren und von denen der Sohn, um den Rest zu behalten, nach und nach der päpstlichen Kasse die ungeheure Summe von 200 000 Scudi zurückerstatten mußte. Mit vierzehn Jahren verheiratet, zeugte er mit Ersilia Santa Croce in 21 Jahren zwölf Söhne und mehrere Töchter, unter ihnen Beatrice. Dieses anscheinend glückliche Familienleben litt aber schwer unter der Qualität der Familienmitglieder; der älteste Sohn, Schuldenmacher und Wechselfälscher, bestahl den Vater; der zweite, Christoforo, verführt die Frau eines Fischers in Trastevere und wird von demselben bei einem Besuch der Dame erschlagen; der dritte, Rocco, bestiehlt das väterliche Haus und wird von einem Kumpan nächtlicherweile auf der Straße erstochen, kurz, wie Bertolotti sagt: non erano



Abb. 29. Madonna della Neve. Lucca, Chiesa di S. Maria degli Orlandini.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 101.)

farina da far ostie. Inwieweit diese traurigen Erfahrungen, die er mit seinen Söhnen machen mußte, dazu beigetragen haben, den Charakter des Vaters roh und gewalttätig zu machen, wissen wir nicht, fest steht nur, daß man die Familiengeschichte Francescos und seiner Kinder aus den römischen Polizeiakten schreiben kann. Der empörendste Vorwurf jedenfalls, der ihm gemacht wurde, daß er seiner Tochter Beatrice nachgestellt habe, entbehrt jeder Begründung und ist auf die Verdächtigungen des Advokaten derselben, Prospero Farinacci, zurückzuführen. Hat



Abb. 30. Die Taufe Christi. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 101.)

er der Unglücklichen dadurch auch kein freisprechendes Urteil erwirken können, so hat er wenigstens erreicht, daß Beatrice als schuldlos schuldiges Opfer des „greisen Wüstlings", der ihr Vater war, und der, als ihm die Seinen in ein besseres Jenseits verhalfen, erst 49 Jahr zählte, mit dem ganzen romantischen Schimmer eines tragischen Schicksals umgeben wurde. Vergegenwärtigt man sich nun, daß Beatrice als sie starb 21 Jahr alt war, daß sie trotz ihrer beträchtlichen Mitgift von 20 000 Scudi noch unverehelicht war (wenn sie auch ein Babychen ihr eigen nennen durfte), sie also wahrscheinlich äußere Schönheit nicht gerade auszeichnete

— Mädchen ihres Standes und Vermögens heirateten damals mit 14 Jahren — so wird man, wenn man hinzunimmt, daß Guido sie nur im Gefängnis, nachdem sie wiederholt die Tortur erlitten, oder auf dem Wege zum Richtplatz gesehen haben kann, zweifeln dürfen, ob alles dies zu den anmutigen Zügen, der weichen Schwärmerei jener träumerisch schönen Augen paßt, die ihr angebliches Bild zeigt!?



Abb. 31. Christus übergibt Petrus die Schlüssel. Paris, Louvre. (Zu Seite 101.)

Diese Erwägungen machen es äußerst unwahrscheinlich, daß wir in dem Bild der Galerie Barberini ein Porträt des armen Mädchens vor uns haben, um so mehr, als ein erhaltenes Inventar der Galerie Barberini aus dem Jahre 1604, welches doch andere Bildnisse verzeichnet, nichts von einem solchen der Cenci weiß. Und damals mußte der Fall doch noch in aller Erinnerung sein; eine andere Liste, die 1623 aufgestellt wurde, führt das Bild ebenfalls nicht an und doch stand Guido

gerade auf der Höhe seines Ruhmes. Das Bild ist erst im neunzehnten Jahrhundert aufgetaucht; nachdem die Literatur sich des Stoffes bemächtigt und ihn nach dem Bedürfnis der Romantik zurechtgemodelt hatte, da hat ein findiger Custode dem Gemälde durch die geschickte Taufe ein lebhaftes Interesse und sich der Rührung entsprechende Trinkgelder gesichert. Daß man einen anderen Kopf der Sammlung, der von Caravaggio herrühren dürfte, als Stiefmutter Beatricens bezeichnet, kann den Verdacht nur bestätigen, man sollte in Zumutungen an die Leichtgläubigkeit des Publikums auch nicht gar zu weit gehen. Zu diesen inneren Gründen, aus denen man dem schönen Bilde seinen berühmt-berüchtigten Namen entziehen muß, treten weitere, die es höchst unwahrscheinlich machen, daß Guido Reni im Jahre 1599 überhaupt in Rom war. Wir wissen aus Mitteilungen Francesco Albanis, daß Guido 1605 zum zweiten Male in Rom war; nun hat Bertolotti ein kleines Dokument veröffentlicht, aus dem hervorgeht, daß der Künstler sich auch 1602 in der ewigen Stadt aufhielt, er stellte nämlich am 19. Dezember dieses Jahres einem gewissen Agostino Pucci in Bologna eine Vollmacht aus, damit er in seinem Namen mit einem gewissen Hortensio Barettini alle Geschäfte erledigen könne, die das Haus in der Strada di Mirasole beträfen, an welches der verstorbene Daniele Reni Ansprüche hatte. Damit haben wir einen Nachweis für das Datum des ersten Aufenthaltes, und werden also annehmen dürfen, daß Guido 1602 in Rom war, wenn auch vielleicht nur auf kurze Zeit, und daß er das Jahr 1599 in Bologna zubrachte.

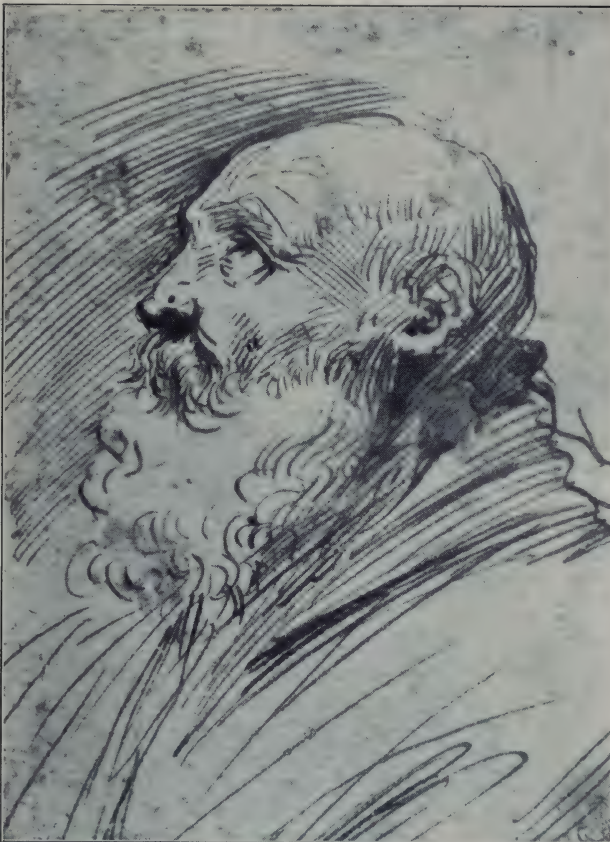


Abb. 32. Studienkopf. Handzeichnung. Lille, Museum.

Wenn schon die umfangreichen Fresken im Palazzo pubblico und im Palazzo Lambertini allein genügen würden, sein Verbleiben in Bologna zu erklären, so veranlaßten ihn auch Erwägungen anderer Art, Bologna in diesem Jahre nicht zu verlassen. Hans Tietze hat ein interessantes Dokument publiziert, welches zu dieser Folgerung berechtigt: das Protokoll einer Sitzung, in welcher die Maler der Stadt sich zur Zunft konstituierten. Der Senat hatte ihnen gestattet, sich von der Zunft der Papiermacher, der sie seit 1569 angehörten, zu trennen und eine eigene Zunft zu bilden. Sie hielten am 5. Dezember 1599 eine Versammlung ab, in der sie ihren Vorstand durch Wahl auf die Anzahl von 30 Mitgliedern ergänzten. Gelegentlich dieser Sitzung, bei welcher durch Ballotage ab-



Abb. 33. Die Verkündigung. Paris, Louvre.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 102.)

gestimmt wurde, sind auch Guido Reni und Francesco Albani, und zwar beide einstimmig, zu Vorstandsmitgliedern erwählt worden. Die am Wahltag in Rom abwesenden Maler sind eigens genannt, also ist es sicher, daß Guido im Dezember in Bologna war und höchst wahrscheinlich, daß er vor einem so wichtigen Ereignis nicht eine Reise gemacht haben wird, die ihn ohne ersichtlichen Grund nur auf kurze Zeit aus der Heimat entfernt hätte.

Scheidet nun auch der Name Beatrice Cencis als derjenigen, welche das berühmte Porträt darstellen kann, völlig aus, so bleibt die Frage offen, ob die schöne Unbekannte nicht trotzdem von Guido Renis Hand sein kann. Auch darüber ist gestritten worden; wenn alle Autoren sich darüber einig sind, daß wir in diesem Halbfigurenbild ein Meisterwerk vor uns haben, wie ihm an innerer Beseelung und Feinheit des malerischen Ausdrucks aus derselben Zeit kaum ein



Abb. 34. Die Darbringung Christi im Tempel. Paris, Louvre.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 102.)

anderes an die Seite gesetzt werden kann, so hat eben dieser Umstand dazu geführt, das Bild Guido Reni abzusprechen. Tietze und J. P. Richter finden die Ähnlichkeit in Auffassung und Ausführung mit Werken Albanis größer als diejenige mit Bildern Guidos aus irgendeiner Zeit seines Schaffens, während Otto Mündler



Abb. 35. Anbetung der Hirten. Wien, Liechtenstein-Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 102.)

sich in seinen Anmerkungen zum Cicerone unumwunden für die Autorschaft Guidos ausspricht, dessen „geistreich schreibende Pinselführung" das Bild deutlich aufweise. Andere haben es einem Schüler Guidos, dem Cagnacci, zuschreiben wollen, dessen im übrigen ziemlich mittelmäßiger Begabung hier ein großer Wurf gelungen sein müßte. Da sich der gleiche Kopf auch in anderen Werken Guidos wiederfindet, so werden wir doch berechtigt sein, an seinem Namen festzuhalten, und wenn wir auch nicht mehr Beatrice Cenci in dem Bilde erkennen werden, so dürfen wir auch von einem lediglich idealisierten Studienkopf den starken Eindruck empfangen, den das große Kunstwerk als solches schon ohne Überspannung des rein gegenständlichen Interesses vermittelt.

Wenn Guido Reni sich 1602 in der Hoffnung nach Rom begeben hatte, von Annibale Caracci bei seinen Arbeiten herangezogen zu werden, so hatte er sich getäuscht. Annibale verzieh dem Schüler seines Bruders weder sein Talent noch seine Erfolge, er sah es kommen, wie bald Guido alles in den Schatten stellen würde, was er und seine Vettern Lodovico und Agostino geleistet hatten. Und er hat sich über diese Erkenntnis mißmutig genug geäußert. Vielleicht hat sie dazu beigetragen, die letzten Lebensjahre des Meisters, die durch allerhand bittere Erfahrungen mit seinen Auftraggebern, durch Krankheit und Melancholie verdüstert wurden, noch trauriger zu machen. Wohl hat Annibale sich bei der Fertigstellung der Fresken im Palazzo Farnese der Hilfe von Schülern bedient, aber mit Absicht hat er den begabtesten, eben Guido Reni, nicht gewählt. Er beschäftigte Giovanni Lanfranco, den er in dem gleichen Palast sogar einige Zimmer allein ausmalen ließ, er zog Sisto Badalocchio heran, vor allem aber Domenichino und Francesco Albani, die ihm bei weitem sympathischer waren, als Guido. Domenichinos Hand in den Fresken der Galerie erkennt man in den Bildern: „Die Be-


Abb. 36. Halbfigur. Handzeichnung. Lille, Museum.



Abb. 37. Disput der Kirchenväter über die unbefleckte Empfängnis. Petersburg, Eremitage.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 102.)

freiung der Andromeda" und „Die Jungfrau mit dem Einhorn" und man muß allerdings gestehen, daß neben diesen Arbeiten eines Anfängers diejenigen Annibales gewinnen; hätte dieser die gleiche Aufgabe Guido gestellt, der sie ohne Zweifel glücklicher gelöst haben würde, so hätte der Meister neben dem Schüler verlieren müssen, und das wollte er natürlich nicht. So hat Annibale auch in den Jahren 1603 und 1604, als ihm der Freskenschmuck der Kapelle des Palazzo Aldobrandini übertragen wurde, Domenichino darin die Ausführung von sechs Lünetten überlassen und wenige Jahre später, als er im Auftrage des Kanonikus Herrera übernommen hatte, die Kapelle des Heiligen Diego der Kirche San Giacomo de' Spagnuoli auszumalen, diese Arbeit dem Francesco Albani abgetreten. Guido mußte sich wohl überzeugen, daß Annibale nichts für ihn, aber alles gegen ihn tun würde und so finden wir ihn schon 1603 wieder in Bologna, wo er in sieben mit leichter und sicherer Hand radierten Blättern die Dekorationen abgebildet hat, welche die „Incamminati" für die Leichenfeier Agostinos entworfen hatten (Abb. 4 bis 7). Diese Blätter sind um so wertvoller, als sie nicht nur für die technische Meisterschaft zeugen, mit der Guido die Nadel führte, sondern auch indem sie uns durch ihren Inhalt eine Vorstellung von den Anschauungen einer Zeit gewähren, die Symbolisches und Allegorisches zu mischen und auf das wunderlichste mit der christlichen Religion zu verquicken liebte. Indem wir drei von den sieben Blatt hier abbilden, bemerken wir, daß man bei der Erklärung nicht vergessen darf, daß es sich um Dekorationen einer christlichen Kirche handelt. Die Tafeln zeigen folgende Darstellungen, sämtlich nach Bildern von Caracci-Schülern.

Abb. 5. Nr. 1. Malerei und Poesie beweinen den Tod Agostino Caraccis. Nach Francesco Brizio.
„ 2. Die Malerei singt das Lob des Verstorbenen, während Apollo das Familienwappen auf sein Grab malt. Nach Giacopo Cavedone.
„ 3. Ein nicht vollendeter Christuskopf, bei dessen Ausführung Agostino vom Tode überrascht wurde.
„ 4. Prometheus beseelt eine Statue. Nach Franc. Albani.
„ 5. Aurora entführt den Cephalus. Nach Lionello Spada.

Abb. 6. Nr. 1. Ceres beklagt sich bei Jupiter über den Tod des Agostino Caracci. Nach Ippolito Ferrantino.
„ 2. Die Malerei befreit den Toten aus seinem Sarge und übergibt ihn dem Ruhme. Nach J. B. Bertusi.
„ 3. Die Parzen führen ihn vor Jupiters Thron. Nach Lucio Massari.
„ 4. Die drei Flüsse Reno, Tiber und Parma als Vertreter der Städte, denen der Verstorbene seine künstlerische Ausbildung verdankte. Nach Joh. Rozali.
„ 5. Mars führt Agostino Caracci gen Himmel aus Eifersucht darüber, daß er den Adonis so schön gemalt habe. Nach J. B. Busi.

Abb. 7. Nr. 1. Die Tugend besiegt Neid und Glück. Nach Giulio Cesare Parigino.
„ 2. Apollo und die Musen ehren Agostinos Grab. Nach Giovanni Valesio.
„ 3. Merkur zeigt der Malerei und der Stadt Bologna die Konstellation des Gestirns, welches die Devise des Verstorbenen war.
„ 4. Das Studium und die Wachsamkeit vertreiben den Neid. Nach Lorenzo Garbieri.

Im Jahre 1604 wurde Lodovico Caracci beauftragt, den Vorhof der Kirche San Michele in Bosco vor den Toren der Stadt mit einer Reihe von Darstellungen aus dem Leben des heiligen Benedikt und der heiligen Cecilie zu schmücken und dazu zog er Guido Reni heran, ein Umstand, welcher beweist, daß die Bevorzugung, die Guido 1598 zuteil geworden war, im Herzen seines Lehrers keinen Stachel zurückgelassen hatte.

Für seine Darstellung wählte Guido eine Szene, die den Heiligen in dem Augenblick darstellt, in dem er von Landleuten Geschenke empfängt, ein Vorgang, welcher dem Maler erlaubte, ein gefälliges Genrebild zu arrangieren. Es scheint, als habe Guido, als er an die Ausführung des Bildes ging, die Technik des Fresko doch noch nicht völlig zu beherrschen gewußt, der Ruin des Gemäldes, der schon bei seinen Lebzeiten begann und ihn im Jahre 1632 noch selbst zu einer Restaurierung desselben nötigte, wird der Malweise zur Last gelegt, die er dabei angewendet hat. Der Verfall war jedenfalls nicht aufzuhalten und heute können wir nur noch die Komposition beurteilen, welche die Radierungen von Giovannini und Borboni der Nachwelt gerettet haben. Guido stellt den Heiligen auf einen Felsvorsprung und führt ihm von allen Seiten Landleute zu, Männer, junge Frauen und Mädchen, Kinder, die dem Maler Gelegenheit geben, schöne Stellungen einnehmen und gefällige Gruppen bilden zu lassen. In diesen Gestalten „findet sich schon jene Verbindung von antikisierendem Formenadel und blanker Naturwahrheit in Haltung und Bewegung, sinnlicher Grazie und schöner Beseelung, wodurch Guido auf den Beschauer so packend wirkt“.

Jeder der an diesem Zyklus von Gemälden beteiligten Maler hatte sich bemüht, sein Bestes zu geben, so daß die Fresken dieser Kirche lange Zeit hindurch



Abb. 38. Studie zu dem Disput der Kirchenväter. Handzeichnung.
Berlin, Kupferstichkabinett der Königl. Museen. Sammlung von Beckerath. (Zu Seite 43.)

für die Glanzleistung und geradezu typische Schöpfung der Caracci-Schule galten. Die Palme trug aber doch Guido Reni davon, das Lob, welches ihm der zeitgenössische Biograph Malvasia erteilt, klingt fast wie eine Parodie der schon zitierten Verse von Niccolò dell' Abbate. Da findet er die eine Figur raffaelesk, die andere correggesk, eine dritte ist im Geschmack Tizians, die vierte in dem Annibale Caraccis, der Eseltreiber scheint ihm von Michelangelo herzurühren und so geht es fort, so daß man doch versucht wird, in jenen Versen mehr als ein bloßes ästhetisches Programm zu erblicken. Jedenfalls verrät sich in diesem Werke schon der spätere Guido. Die Gruppe junger Mädchen, welche die Mitte füllt und die junge Mutter mit den zwei Kindern gehen auf keine fremden Vorbilder



Abb. 39. Himmelfahrt Mariä. Wien, Akademie. (Zu Seite 102.)

zurück, sondern gehören Guido Reni allein. Janitschek hat zuerst darauf aufmerksam gemacht, daß das junge Mädchen, welches einen Korb trägt und nach dessen turbanartiger Kopfbedeckung das ganze Bild lange nur „La Turbana" genannt wurde, den Typus der sogenannten Beatrice Cenci darstellt, mit der sie auch den an Zigeunerinnen erinnernden Kopfputz gemein hat.

In jene Zeit muß auch die Kopie fallen, die Guido Reni im Auftrage des Kardinals Facchenetti von Raffaels heiliger Cecilie anfertigte. Dieselbe befand sich damals noch in der kleinen Kirche San Giovanni in Monte, wo heute im alten köstlichen Rahmen nur eine schlechte Kopie zurückblieb, während das Original in das Gemäldezuchthaus Bolognas wandern mußte. Man fand, Guidos Kopie habe dem Bild auch jene morbidezza und pastosità gegeben, die das Original vermissen lasse. Der Kardinal stellte die Kopie in San Luigi de' Francesi in

Rom auf, wo sie noch heute als Altarbild der Kapelle dient, welche Domenichino mit Fresken aus dem Leben der heiligen Cecilie schmückte.

Dieses Bild und einige kleine Tafeln, die er dem Kardinal Sfondrato sandte, zeigten den römischen Kunstfreunden, was der Maler vermochte, und als er nun im Jahre 1605 zum zweiten Male den Weg nach Rom einschlug, zur gleichen Zeit als auch Rubens sich zum zweiten Male nach der ewigen Stadt begab, da begann



Abb. 40. Himmelfahrt Mariä. München, Alte Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 102).

er seine Reise unter günstigen Aspekten; dieser Aufenthalt sollte jahrelang dauern und er die Heimat erst als berühmter und gefeierter Mann wiedersehen. Er kam nach Rom, als eben Paul V. aus dem Hause Borghese den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, ein harter und eigensinniger Mann, verrannt in die Idee von seiner Gott gleichen Stellung, aber ein großer Freund der Kunst und der Künstler, denen der sonst unerbittliche Papst alle Unarten nachzusehen pflegte. Baulustig wie nur je einer seiner Vorgänger auf dem Stuhl Petri, setzte er das Werk der Umgestaltung Roms, welches Sixtus V. begonnen, fort und half an seinem Teil



Abb. 41. Krönung der Jungfrau. London, National Gallery. (Zu Seite 102.)

dazu, daß die ewige Stadt begann, jenen Charakter barocker Pracht und Weiträumigkeit anzunehmen, den sie trug, ehe die letzten Jahrzehnte ihre Zerstörung begannen. Eben erst war über der Vierung der Peterskirche Michelangelos gigantische Kuppel geschlossen worden, ein Werk, das Sixtus V. so am Herzen gelegen hatte, daß er 600 Arbeiter Tag und Nacht arbeiten ließ, um die riesige

Leistung in einem Zeitraum von nur 22 Monaten zustande bringen zu können. In dem Jahre, als Guido Reni Rom wieder betrat, fiel die Entscheidung über den Weiterbau von St. Peter, 1605 begann Carlo Maderna den Bau des Langhauses und 1612 konnte Paul V. seinen Namen in die stolze Inschrift der Fassade setzen. Wie Sixtus V. durch Domenico Fontana die Acqua Felice hatte nach Rom führen lassen, so erneuerte Paul V. in den ersten Jahren seiner Regierung die Wasserleitung, die einst Trajan errichtet und brachte ihr Wasser als Acqua Paola auf das rechte Tiberufer, 1612 errichteten Giovanni Fontana und Carlo Maderna die Prachtfontäne bei der Porta San Pancrazio, der ihre Fluten noch heute entströmen. Sixtus hatte den Palast des Laterans errichtet, seine unmittel-



Abb. 42. Entwurf zu einer Assunta. Handzeichnung. Weimar, Großherzogl. Museum. (Zu Seite 102.)

baren Nachfolger bauten den Quirinal zum Sommerpalast aus und mit ihnen wetteiferten Kardinäle und Nepoten im Errichten von Palästen, von deren wahrhaft königlicher Pracht der venezianische Gesandte Paolo Paruta 1595 staunend nach Hause berichtete. Gerade schenkte Paul V. seinen Brüdern die prunkvolle Behausung, welche Martin Lunghi 1590 im Auftrage des Kardinals Deza begonnen und ließ durch Flaminio Ponzio den linken Flügel anbauen, einen Architekten, der vor wenig Jahren den Palazzo Sciarra in Formen errichtet hatte, deren vornehme Stimmung wie ein verspätetes Echo der Renaissance klingt.

In diesen Jahren entstanden die köstlichen Villenanlagen der Borghese und Ludovisi, Gärten mit Lusthäusern und Palästen, von denen Niccolò Ludovisi in Rom allein sechs zur gleichen Zeit besaß. An neu errichteten Kirchen hatte sich eben Il Gesù erhoben, von Vignola begonnen und von Giacomo della Porta beendet; San Andrea della Valle, 1591 von Olivieri begonnen, wurde beendet

und der Freskenschmuck der Gewölbe Domenichino übertragen. Als 1610 Carl Borromäus heilig gesprochen worden war, legte man den Grundstein zu seiner Kirche am Korso, die Lunghi Vater und Sohn erbauten. Alte Kirchen wurden umgebaut oder restauriert, wie Santa Cecilia in Trastevere, San Gregorio u. a., jeder Kardinal ließ es sich angelegen sein, die Kirche, von der er seinen Titel trug, zu verschönen und zu schmücken, so herrschte auf allen Gebieten der schönen Künste ein reges Leben und eifrige Tätigkeit.

Wie das Aussehen der Stadt in diesen Jahren ein anderes zu werden begann, so veränderte sich auch der Charakter seiner Bevölkerung; die eigentlichen Römer gerieten in die Minderheit gegenüber dem Strom von Fremden, die aus Italien und dem Ausland sich hierher wandten. Sie gaben Rom den Charakter einer großen Karawanserei, sie blieben nicht, sondern kamen und gingen, strömten ab und zu und trugen die Unruhe und Unsicherheit flüchtiger Wanderer in das Leben der Einheimischen. Die Anzahl der Bewohner wuchs, unter Sixtus V. hatte man die Zahl der Einwohner auf etwa 100 000 geschätzt, im Jahre 1600 zählte man 109 000, im Jahre 1614 mehr als 115 000.

Wenn sich in diesen Verhältnissen die neue Zeit zu melden begann, so herrschten im öffentlichen Leben noch absolut mittelalterliche Zustände. Kardinäle und Gesandte saßen in ihren Palästen wie in festen Burgen, umgeben von einer bewaffneten Leibwache, die sie bei jedem Anlaß durch Anwerben von Mannschaft vermehrten. Als 1603 zwischen den verschwägerten Familien der Farnese und Aldobrandini ein Streit wegen des Asylrechtes ausbrach, wäre es in Rom beinahe zum Kriege gekommen. Kardinal Farnese, der Gönner Annibale Caraccis, zog



Abb. 43. Studie zu einem Engel. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett der Königl. Museen. Sammlung von Beckerath. (Zu Seite 102.)



Abb. 44. Studie zu einem Engel. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett der Königl. Museen. (Zu Seite 102.)

mit einer Schar von 300 bis an die Zähne bewaffneten Reitern nach Castro und ließ sich nur schwer zu einer Versöhnung bewegen. Der Kardinal Antonio Barberini stellte seine Leibwache unter das Kommando eines berüchtigten Räuberhauptmanns Mancino, der Kardinal de' Medici besoldete alle in Rom wohnenden Toskaner, um ihm im Notfalle beizustehen, so konnte es nie an Händeln fehlen, die auf offener Straße ausgefochten wurden und Rom mit Lärm und Blutvergießen erfüllten.

Dieser kriegerische Geist erfüllte selbst die Klöster: im Konvent von S. Trinità de' Monti gerieten die französischen Mönche mit den kalabresischen in Streit, verjagten sie mit Gewalt und nötigten sie sich an einem andern Fleck anzubauen, so errichteten diese letzteren sich ein neues Kloster bei San Andrea delle Fratte.

Bei der Anarchie derartiger Zustände war dem Räuberwesen niemals dauernd zu steuern, stellten sich doch selbst Mitglieder der vornehmsten Familien an die Spitze von Räuberbanden. So führten ein Alfonso Piccolomini, ein Roberto Malatesta Scharen von Räubern an und verhandelten mit der Obrigkeit als Macht mit Macht, die barbarische Strenge, mit der Sixtus V. gegen die Banditen vorgegangen war, hatte Rom gerade nur in der kurzen Regierungszeit dieses Papstes Ruhe vor ihnen verschaffen können, unter seinen Nachfolgern erhoben sie ihre Häupter kühner als zuvor.



 Abb. 45. Maria mit dem Kind. (Zu Seite 103.) 

Eine geordnete Justizpflege war bei den Ansprüchen des hohen Adels an eigene Rechtspflege auch schwer durchzuführen; Giacomo Carafa, Herzog von Pagliano, ließ aus Eifersucht seine Gattin Violante erwürgen, eine Missetat, welche, um die Ehre der Familie zu retten, von dem Bruder des Opfers, dem Grafen von Alife, mit eigener Hand ausgeführt wurde, beide Verbrecher betrachteten diese Handlung als ein gutes ihnen zustehendes Recht. Von der Affäre der Cenci war schon die Rede, derartige Ereignisse waren aber damals durchaus nicht vereinzelt, Paolo Orsini ermordet Francesco Peretti, einen Neffen Sixtus' V., weil er die schöne Witwe desselben, Vittoria Accarombuoni, zu heiraten wünschte, Paolo Santa Croce erstach seine Mutter; Giftmorde innerhalb der Familien

waren etwas so Gewöhnliches, daß ein hoher römischer Prälat seinen Neffen zwar zum Erben einsetzte, aber mit der Bedingung, daß er die Erbschaft nur antreten dürfe, wenn er, der Onkel, eines natürlichen Todes gestorben sei, im anderen Falle solle sein Nachlaß frommen Stiftungen zugute kommen. Auf der anderen Seite wurden geringfügige Vergehen mit den härtesten Strafen geahndet, Sixtus V. ließ einen kleinen Knaben hinrichten, weil er sich widersetzte, als zwei Polizeidiener seinen Esel wegführen wollten, Paul V. ließ dem Cremonesen Piccinardi



Abb. 46. Madonna. Mailand, Brera. (Zu Seite 103.)

den Kopf vor die Füße legen, weil er in einem nicht einmal gedruckten Aufsatz den verstorbenen Papst Clemens VIII. mit Tiberius verglichen hatte. Als ein Taschenspieler in Rom auf einem Wägelchen einfuhr, das zwei große Hunde zogen, wurde er von der Inquisition gefänglich eingezogen, inquiriert und verbrannt, denn diese Hunde, behauptete man, seien Teufel, die ihm gehorchten.

Die Inquisition war eine bitter ernste Einrichtung, kürzlich erst hatte sie in der Engelsburg den Kardinalerzbischof von Toledo, Don Bartolomé de Carranza, jahrelang gefangen gehalten, weil er in den Geruch der Ketzerei gekommen war; am 17. Februar 1600 hatte Giordano Bruno seine Seele auf dem Scheiterhaufen aufgegeben, vor dem Palazzo Farnese, in dem die Bolognesen malten, und gerade

in diesen Jahren prozessierte sie wieder einen abtrünnigen Erzbischof, diesmal den von Ragusa, Marc Antonio de Dominis, der das Kastell Sant' Angelo nicht lebend verlassen sollte. Guido Reni mußte auch von jener anderen berühmten Affäre hören, die damals begann und die gelehrte Welt Italiens jahrelang in Aufregung erhielt, von der Untersuchung gegen Galilei. 1616 kam der große Forscher zum erstenmal nach Rom und unterwarf sich dem Ausspruch der Inquisition, welche die Lehre vom Stillestehen der Sonne für ketzerisch erklärte.

Das waren Zustände und Verhältnisse, die jeden, der nach Rom ging, um sein Fortkommen zu finden (und was strömte an Künstlern, Gelehrten, Geistlichen, Abenteurern nicht alles hier zusammen, um sein Glück zu machen), dazu nötigte, sich unter den mächtigen Schutz eines Kardinals zu begeben. Guido Reni hatte das außerordentliche Glück, daß die einflußreichste und mächtigste Persönlichkeit, die es nächst dem Papst in Rom gab, sich für ihn interessierte, das war der Kardinal Scipio Caffarelli, der Sohn einer Schwester Pauls V., also ein Neffe des Papstes, von dem er den Familiennamen desselben, Borghese, annahm. Kardinal Scipio Borghese war ein wirklich erleuchteter Kunstfreund, der die enormen Einkünfte, die ihm sein Onkel aus Kirchenpfründen zuwandte, Einkünfte, die sich auf mehr als 150 000 Scudi jährlich belaufen haben sollen, in liberalster und großartigster Weise verausgabte; „delicium urbis" nannten ihn die dankbaren Römer. Zu seinen Schützlingen gehörte außer vielen anderen auch Lorenzo Bernini, der gleichzeitig mit Guido Reni nach Rom kam und dort als zehnjähriges Wunderkind durch seine Büsten Aufsehen erregte, er hat seinen Gönner in einer Büste von sprechender Ähnlichkeit porträtiert. In das Haus dieses Kirchenfürsten aufgenommen, sah sich Guido Reni sogleich in der günstigsten Position, er erhielt außer Wohnung und freier Station ein Monatsgehalt von neun Scudi, bekam außerdem jede Arbeit noch eigens bezahlt und sah sich auch sofort mit Aufträgen überhäuft.

Die unmittelbare Veranlassung zu Guidos zweiter Reise nach Rom soll der Maler Giuseppe Cesari gegeben haben, den man unter dem Namen des Cavaliere d'Arpino kennt. Er gehört seiner Kunst nach zu den Manieristen, lebte in Rom in sehr angesehener Stellung und ist während seines langen Lebens (1568 bis 1640) fast von allen Päpsten beschäftigt worden. Die Kreise der Künstler und Kunstfreunde Roms waren damals in Lager gespalten, die sich auf das heftigste befehdeten und sich gegenseitig nicht nur alles Schlechte nachsagten, sondern vielleicht auch wirklich zutrauten. Da waren die Anhänger der alten römischen Richtung, an deren Spitze der Ritter aus Arpino stand, dann die Bolognesen unter Annibale Caracci und schließlich die Naturalisten, die sich um Caravaggio scharten. Gegen diesen letzteren, der eine Zeitlang in seinem Atelier gearbeitet haben soll, war die Mißstimmung des Cavaliere besonders stark, woran sowohl das unbändige Naturell Caravaggios und die schroffen Manieren seines Verkehrs schuld gehabt haben mögen, wie ja auch die Art und Weise seiner Kunst einem alten Manieristen sicher höchst unsympathisch gewesen sein muß. Um nun Caravaggio zu schaden, soll er Guido Reni dringend nach Rom eingeladen und es durchgesetzt haben, daß ein großer Auftrag, den eigentlich Caravaggio bekommen sollte, dem jüngeren Künstler zugewendet wurde. Es handelte sich um ein großes Altarbild, die Kreuzigung Petri, welches für die Kirche San Paolo alle tre Fontane bestimmt war, jene weit vor der Porta San Paolo gelegene Abtei, deren ungesunde Lage jetzt durch die Eukalyptuskulturen französischer Mönche aus La Trappe so wesentlich verbessert worden ist (Abb. 8).

Das Gemälde ist heute in der Galerie des Vatikans und beweist, daß der Cavaliere d'Arpino sich nicht getäuscht hatte, wenn er Guido das Zeug zutraute, den gefürchteten Naturalisten auf seinem eigensten Gebiete schlagen zu können. Eben wird der Körper des Heiligen in die Höhe gezogen, um mit dem Kopfe nach unten ans Kreuz geschlagen zu werden, zwei roh gebildete Henkersknechte



Abb. 47. Die Madonna. Madrid, Prado.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 103.)

halten ihn, während ein dritter ihn erwartet, den großen Nagel schon bereit in der Faust. Der Kontrast der weißen Körper, die helles Licht grell gegen den dunklen Nachthimmel absetzt, ist allerdings im Sinne Caravaggios, die Auffassung der nur mäßig bewegten Figuren aber, in deren Züge der Maler nicht einmal den abstoßenden Ausdruck ihres Gewerbes gelegt hat, entspricht mehr den Absichten der immer auf Schönheit zielenden Bolognesen. Das Dresdner Kupferstichkabinett besitzt in einer Kreidezeichnung des Meisters eine Studie zu dem bemützten Henker, welche zeigt, wie genau die Abschrift ist, welche Guido hier von der Natur gegeben hat (Abb. 9). Das Bild machte Sensation, der Cavaliere d'Arpino triumphierte und prophezeite schon, Guido würde sich noch ganz in einen Caravaggio verwandeln, Annibale Caracci betrachtete den Maler wie einen Fahnenflüchtigen, der den Glauben an das neue Bologneser Evangelium der Kunst abgeschworen habe, am empörtesten aber war Caravaggio selbst, der Guido wissen ließ: Er werde sich für dies Plagiat seiner Manier zu revanchieren wissen, aber nicht bloß mit dem Pinsel, das solle er sich nur gesagt sein lassen. Das war im Munde des wilden Menschen keine leere Drohung, denn der Degen saß ihm so locker in der Scheide wie die boshafte Zunge im Munde, indessen wurde Guido, der eine offene Herausforderung sich zu schlagen, ablehnte, von der gefährlichen Nähe seines Rivalen schon 1606 befreit. Caravaggio erstach einen seiner Kumpane im Duell und mußte flüchtig werden, er verließ Rom, um es nicht wieder zu betreten und mußte so durch eigene Schuld dem Gegner das Feld überlassen.

Guido scheint die Manier gefallen zu haben. Wenn ihm gesagt wurde, daß man die Kreuzigung Petri für ein Werk Caravaggios halten könne, erwiderte er: „Wollte Gott, dem wäre so," und so finden wir, daß er in diesem Stil noch ein anderes großes Altarbild geschaffen, die beiden Einsiedler Paulus und Antonius, über denen in Wolken die heilige Jungfrau mit dem göttlichen Kinde schwebt, umgeben von anbetenden Putten. Monsignore Monterenzio hatte dies Gemälde



Abb. 48. Die Nähschule. Petersburg, Eremitage.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 103.)



Abb. 49. Der heilige Joseph mit dem Christuskind. Petersburg, Eremitage.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 103.)

für die Kirche San Francesco in Bologna in Auftrag gegeben, in der Angabe der Maße aber lief bei der Bestellung ein Irrtum unter, so daß das Bild, als der Künstler es ablieferte, nicht an den bestimmten Platz paßte. Es wurde darauf an den Marchese Giustiniani in Rom verkauft, mit dessen Galerie es in den Besitz des Preußischen Staates übergegangen ist. Die Manier Caravaggios klingt auch hier nur in der kräftigen Art an, wie Guido Lichter und Schatten disponiert und die Körper wirkungsvoll aus dem Dunkel herausmodelliert hat. Die edlen Köpfe der beiden Greise, die gehaltene Sprache ihrer Gebärden sind dagegen Guidos volles Eigentum, gerade so wie der Liebreiz der stillen

Madonna, die Anmut des ernsten Christuskindes und der schäkerig aufgelegten Putten (Abb. 10).

Seinen eigentlichen Ruf begründete Guido aber in Rom durch seine Fresken. Der Kardinal Baronius, Zögling des heiligen Filippo Neri und berühmt als Verfasser einer bändereichen Geschichte der Kirche, hatte neben der Kirche San Gregorio Magno auf dem Monte Celio drei Kapellen errichtet, für deren Ausschmückung er, als er am 30. Juni 1607 starb, noch nicht hatte sorgen können. Der Kardinal Borghese trat an Stelle des Verstorbenen und übertrug einen Teil der Malereien, die in denselben ausgeführt werden sollten, an Guido Reni. In der einen dieser Kapellen, jener, welche der heiligen Silvia, der Mutter Papst Gregor des Großen geweiht ist, füllte er die Nische über dem Altar mit einem Engelkonzert (Abb. 12). In das Halbrund zog er eine Brüstung, über die ein Teppich geworfen ist, während dahinter aufgestellte Engel auf den verschiedensten Instrumenten: Violine, Laute, Tamburin, Flöte musizieren. In der Mitte stehen drei allerliebste nackte Putten und singen aus einem Notenblatt, von der Höhe neigt sich Gott-Vater über diesen festlichen Jubel. Es ist möglich, daß Guido sich bei der Konzeption dieses ursprünglich und frisch empfundenen Werkes der musizierenden Engel Melozzos da Forli erinnerte, die er damals noch in der Tribuna von SS. Apostoli sehen konnte, was er aber gegeben hat, den unbefangenen Ausdruck des Frohsinns, der jugendlich schöne Wesen vereint, das berührt wie ein harmonisches Echo eigenster Seelenstimmung des Malers, als wolle er der geliebten Musik, der er ja auch im Wohllaut der Töne zu huldigen verstand, eine Huldigung in Farben darbringen. Unter diesem Fresko, welches leider sehr durch Restauration gelitten hat, malte ein anderer Caracci-Schüler, Sisto Badalocchio, die Figuren der Propheten David und Jesaias in Chiaroscuro.

In der zweiten der drei Kapellen, dem Apostel Andreas geweiht, waren zwei Szenen aus dem Martyrium desselben darzustellen. Bei Ausführung dieser trat Guido mit seinem Genossen Domenichino in einen Wettbewerb, er malte den Gang des Apostels zur Richtstätte, Domenichino die Geißelung, jeder von ihnen wählte oder erhielt die Aufgabe, die seinem Naturell die angemessenste war. Guido hat nicht den Martertod selbst dargestellt, sondern den Moment gewählt, da der Apostel auf seinem Weg zur Richtstätte das Kreuz, an dem er sterben soll, schon von weitem erblickt und in die Knie sinkt, um Gott dafür zu danken, daß er ihm die Glorie des Märtyrers gewähren will (Abb. 13). Die würdige Gestalt des greisen Apostels bildet die Mitte der Komposition, drei Henker sind beschäftigt, ihn vom Boden emporzureißen, während vor und hinter ihnen der Zug der römischen Soldaten durch diesen Aufenthalt ins Stocken gerät. Fern im Hintergrund sieht man das besonders geformte Kreuz, im Vordergrund Frauen mit Kindern, unter denen wir in jener zur Linken den Typus der sogenannten Beatrice Cenci wiedererkennen. Die Landschaft, in welche Guido die Szene versetzt hat, ist sehr allgemein behandelt, einige kulissenartig verteilte Bäume wahren gerade nur den Typus einer solchen, ebenso vernachlässigt sind die Pferde, die größte Sorgfalt ist dagegen den Menschen zugewandt, was sowohl in den halbnackten Gestalten des Heiligen und seiner Henker, wie in den bekleideten der Soldaten und Zuschauer zur Geltung kommt. So geschickt wie der lange Zug in den Raum gebracht ist, so glücklich sind Haltung und Bewegung jeder einzelnen Figur motiviert. Während der Vorwurf unter Guidos Händen jeden abstoßenden Zug verloren hat (nur ganz von weitem zeigt der Künstler das Instrument der Marter), läßt Domenichino in seinem Bilde den Zuschauer die einzelnen Momente der Folter miterleben. Der Apostel wird gefesselt und gegeißelt, aufgeregtes Volk drängt neugierig herzu, er betont die dramatischen, Guido die lyrischen Akzente. Eine verfehlte Restaurierung hat die Fresken leider ganz um den Reiz der farbigen Wirkung gebracht. Beide Maler haben ihre Arbeiten im Jahre 1608 ausgeführt, Domenichino ging schon im Januar 1609 nach Grotta Ferrata und Annibale,



Abb. 50. Ecce homo. Dresden, Königl. Gemäldegalerie. (Zu Seite 105.)

der im Jahre 1609 starb, hat noch ein Urteil über sie gefällt, unfreundlich wie immer, wenn er sich über Guido zu äußern hatte. Er gönnte dem Jüngeren schon die hohen Honorare nicht, die diesem widerspruchslos bewilligt wurden, während er selbst so üble Erfahrungen mit seinen Bestellern machte, hat ihm doch der Kardinal Farnese für die langjährige Arbeit an der Galerie seines Palastes nur 500 Scudi (etwa 18 000 Mark nach dem heutigen Wert des Geldes) gegeben. So schrieb der grämliche und verbitterte Mann an Lodovico Caracci: „400 Scudi verlangt er (Guido) und mag sich nicht mit weniger für eine Arbeit begnügen,

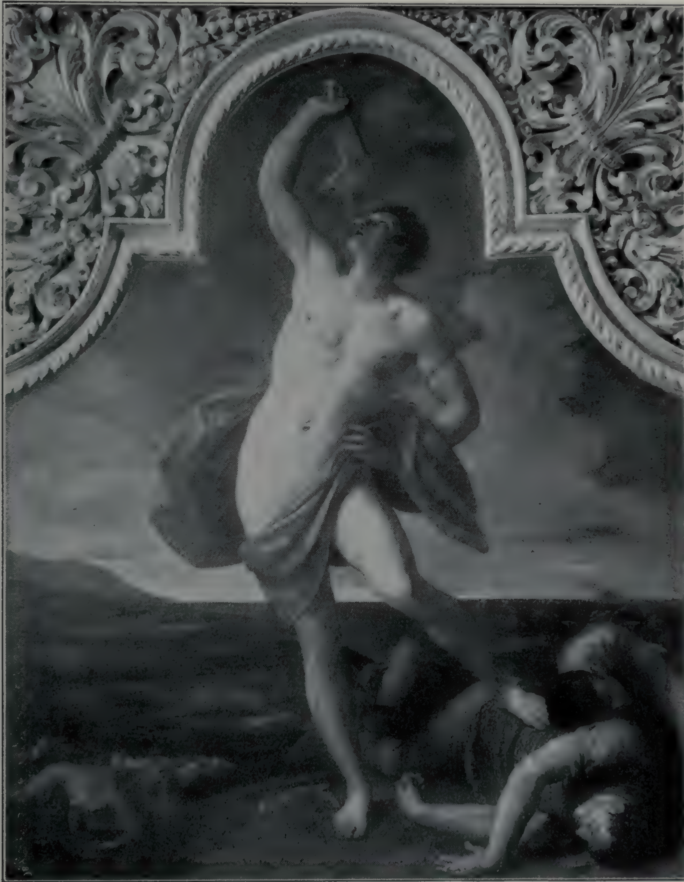


Abb. 51. Simson. Bologna, Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 103.)

die er zu übernehmen sehnlichst wünschte, um auch im Fresko glänzen zu können und die er in der Frist weniger Monate zu Ende führte. Was wird er nun für die Galerie und die päpstliche Kapelle fordern, die ihm sicher zufallen werden! Ich leugne sein bedeutendes künstlerisches Talent nicht, besonders liegt eine gewisse Anmut und Größe in seiner Art, worin er keinen Nebenbuhler hat, aber schließlich verdienen Zampieri und Albani eine nicht geringere Hochschätzung, und wenn sie nicht mit jener Leichtigkeit arbeiten und nicht seinen Schönheitssinn besitzen, so zeigen sie doch ganz andere künstlerische Einsicht."

In der ersten Hälfte des Jahres 1609 malte Guido im Vatikan, in den sogenannten neuen Zimmern desselben Stockwerks, in dem die Wohnräume des



Abb. 52. Der Erzengel Michael besiegt den Satan. Rom, S. Maria della Concezione. (Zu Seite 103.)

Papstes lagen, die Geschichte des Heiligen Geistes, also wohl eine Verkündigung, und zwei andere Fresken in Runden: Die Verklärung und Die Himmelfahrt Christi, letztere mit zwölf Aposteln und der heiligen Jungfrau. In demselben Palast, in einem Zimmer, welches damals zu den Appartements des Kardinal Borghese,

heute zur Bibliothek gehört, die Geschichte Simeons in drei Bildern. Es mögen über die Bezahlung wohl Differenzen entstanden sein, denn am 25. Juli 1609 fanden sich in Gegenwart des päpstlichen Architekten Flaminio Ponzio zwei Sachverständige im Vatikan ein, um eine Schätzung der Arbeit vorzunehmen. Von seiten der päpstlichen Kammer war Giovanni Battista Ricci aus Novara, von

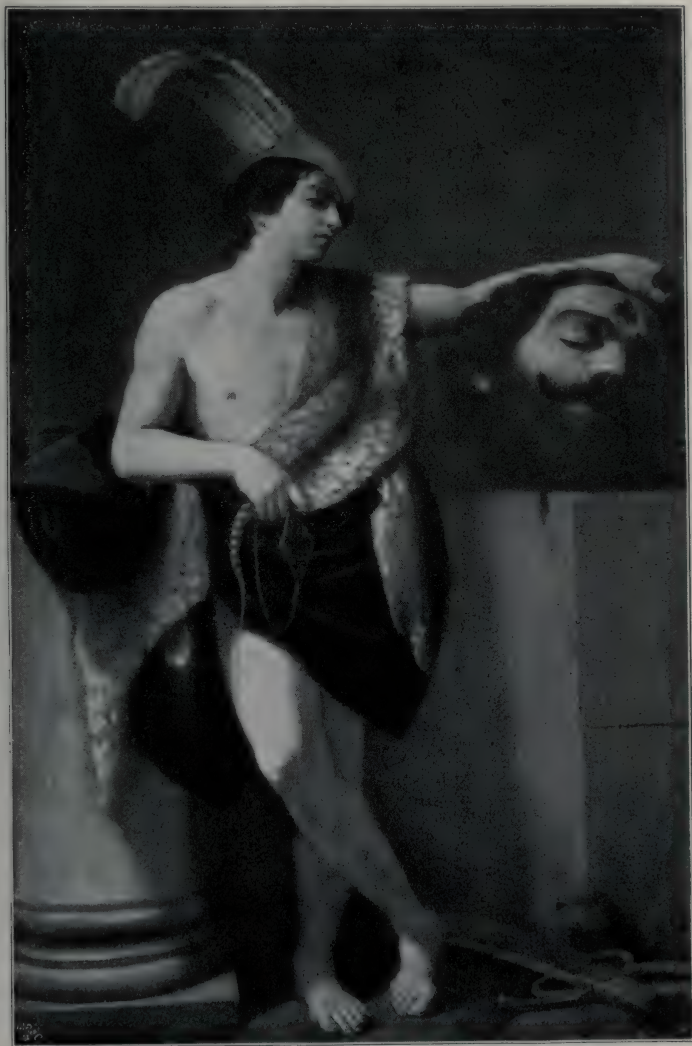


Abb. 53. David mit dem Haupte Goliaths. Paris, Louvre.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 104.)

seiten Guido Renis aber Girolamo Massari aus Lucca zu Vertrauensmännern ernannt worden. Sie sprachen dem Maler ein Honorar von 400 Scudi zu.

Im Sommer und Herbst des gleichen Jahres muß Guido jene große Arbeit unternommen haben, an die wir heute zuerst denken, wenn wir den Namen Guido Reni hören, die „Aurora" im Kasino des Palazzo Rospigliosi. Dieses wunderbare Werk, welches alles, was der Künstler sonst geschaffen, völlig in den Hintergrund gedrängt hat, erhält nun schon drei Jahrhunderte hindurch seinen Ruhm in ungeschmälertem Ansehen. Merkwürdigerweise wird es von den frühesten

Biographen, Malvasia und Baldinucci, überhaupt nicht erwähnt, ein Umstand, der bei der Größe, der Bedeutung und der Schönheit des Werkes überraschen muß und nur dadurch erklärt werden kann, daß der Saal in der Zeit, als jene schrieben, nicht zugänglich gewesen sein muß. Wie die Fresken in den drei Kapellen bei San Gregorio und im Vatikan, entstand auch dieses im Auftrage des Kardinals Borghese. Papst Paul V. begann in den Sommermonaten seine Residenz im Quirinal aufzuschlagen, dem er durch Carlo Maderna eine Kapelle, eine Galerie und eine Anzahl Gemächer zum Wohnen anbauen ließ. Um seinem Onkel so nahe wie möglich zu sein, beschloß der Kardinal Scipio, sich in der Nachbarschaft des päpstlichen Palastes anzubauen und so kaufte er von den Altemps das Grundstück, auf dem sich damals noch die sehr beträchtlichen Ruinen der Thermen Konstantins erhoben. Diese wurden niedergelegt und Flaminio Ponzio begann den Bau, der nach seinem 1615 erfolgten Tode von Carlo Maderna zu Ende geführt wurde. Als für den Kardinal nach Pauls V. Tode die Notwendigkeit aufhörte, stets in der Nähe des Papstes zu weilen, verkaufte er diesen Besitz an den Kardinal Bentivoglio, der ihn einige Jahre später für 70000 Scudi an den Kardinal Mazarin abtrat. Von diesem kam er durch Erbschaft an seine Schwester, die Gattin Lorenzo Mancinis, und gelangte schließlich an die Familie Rospigliosi, der er noch heute gehört.

Die Fresken, mit denen die Innenräume des Gebäudes nach dem Geschmack der Zeit ausgestattet wurden, erhielten Lodovico Cigoli, Antonio Tempesta, Paul Bril und Guido Reni überwiesen. Der letztere übernahm außer einer kleinen Loggia, von der noch die Rede sein wird, den Plafond des Gartensaales, den er mit einer symbolischen Darstellung des Sonnenaufgangs schmückte. Ob ihm das Thema vorgeschrieben war, oder seiner eigenen Wahl angehörte, wissen wir nicht mehr, sicher war die Art, wie er die Aufgabe in Angriff nahm und bewältigte, sein freies Ermessen. Er war dabei nicht auf eine illusionistische Dekoration mit Kenntlichmachung des Verschwindungspunktes bedacht, wie etwa Correggio die Sache angegriffen haben würde, sondern richtete sich vielmehr nach der Art, wie Annibale Caracci die Decke der Galerie Farnese ausgestaltet hatte. Wie dieser Wandbilder in ein phantastisch ausgespanntes Rahmenwerk gesetzt hatte, so malte auch Guido Reni gleichsam ein Staffeleibild, welches er durch ein dreifaches System gemalter Rahmen und gemalter tragender Engelfiguren an der Decke zu befestigen scheint (Abb. 14).


Abb. 54. S. Johannes Baptista. Studie zu dem Bilde in Dulwich. Handzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 104.)

Von links naht Apollo auf dem Sonnenwagen, sein feuriges Viergespann mit der lässigen Grazie einer himmlischen Gewohnheit lenkend, Aurora und Hesperus schweben voran, die Horen begleiten ihn. Der feurige Schwung in der Bewegung, der Sturm, der die Gestalten fortzureißen scheint, bildet zusammen mit der glänzenden Lichtführung, das von dem Sonnengott ausstrahlend, alles in Glanz hüllt, einen Festgesang auf alles, was Leben, Heiterkeit und Frohsinn heißt. Bezaubernd wirkt die An-



Abb. 55. Johannes predigend. Galerie in Dulwich.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 104.)

mut, welche über alle Figuren der so schön geschlossenen Gruppe ausgegossen ist, köstlich der Kontrast, in welchen die tief unten in bläulicher Ferne dem Tage entgegenschlummernde Erde zu dem im vollen Licht daherstürmenden Sonnengespann gebracht ist. Zu diesem unvergleichlichen Reiz des Bildes trägt das warmtönige



Abb. 56. Der junge David. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 104.)

Gold des Kolorits nicht zum wenigsten bei, die Farbe ist für ein Fresko von erstaunlichem Feuer und größtem Reichtum in der Nuancierung. Es ist die Schöpfung einer glücklichsten Stunde, vom Künstler selbst nicht wieder übertroffen. Sie stellt ihn mit diesem Werk ebenbürtig neben die größten Meister der Renaissance. Von allen Lobsprüchen, welche das unvergleichliche Gemälde seinem Urheber hat zuteil werden lassen, wiegt vielleicht keiner schwerer, als die Bemerkung Jakob Burckhardts, der ein abgesagter Feind der Barockkunst war und doch zugeben muß, daß die Aurora „alles in allem gerechnet, das vollkommenste Gemälde dieser beiden letzten Jahrhunderte" sei. Diesem Urteil kann auch die Erwägung keinen Eintrag tun, daß wir im Angesicht des Werkes an die Studien erinnert werden, die der Meister dazu gemacht. Die Komposition der Horen, welche leicht beschwingten Schrittes enteilen, entlehnte er dem antiken Relief der sogenannten Borghesesischen Tänzerinnen, dem Kopf der Niobide begegnen wir zweimal, ebenso kenntlich ist die Entlehnung aus Raffael, aber wie wenig will das gegenüber dem Ganzen sagen. „Die einzig wunderbare Gestalt der Morgengöttin", welche dem Bilde ihren Namen gegeben, der jugendlich herrliche Apoll entsprangen der Phantasie des Malers allein, der auch hier wieder das gleiche Köpfchen angebracht hat, welches wir als Beatrice Cenci kennen gelernt. Es mag sein, daß Guercino, der den gleichen Vorwurf einige Jahre nach dem

Entstehen von Guidos Schöpfung im Casino der Villa Ludovisi behandelte, sich in seiner Aurora kühner und freier zeigt als der ältere Genosse — Schmerber besonders stellt Guercinos Bild mit seiner schneidigen Untenansicht und seiner Fülle neuer malerischer Züge weit höher als das Guidos — sicher ist doch des letzteren Aurora im Rhythmus ihrer einfachen und klaren Schönheit den gewagten Disharmonien der anderen weit überlegen.

In demselben Palast hat Guido auch noch in Gemeinschaft mit den schon oben genannten Künstlern eine kleine Loggia ausgemalt, ein Werk, das Robert Eisler vor einigen Jahren geradezu neu entdeckt hat. Guido übernahm die Decke, Tempesta führte einen gemalten Fries um die Wände und Paul Bril füllte vier Lünetten mit ebensovielen Landschaften, welche die vier Jahreszeiten darstellen. Der Plafond erweckt die Vorstellung, daß man sich in einer Weinlaube befindet. Das Rahmenwerk einer solchen, dicht beblättert und mit saftigen Früchten behängt, läßt den tiefblauen Himmel durchblicken, dazwischen schwärmen Vögel, Schmetterlinge, Spinnen, Bienen, kleine Affen, Flamingos und Truthühner und beleben die Szenerie mannigfaltig und anmutig; in freien Zwischenräumen sind reizende Putten an Blumenvasen beschäftigt. Guido beweist auch in dieser Schöpfung tändelnder Laune Grazie und Geschmack und zeigt, wie trefflich er in dieser Zeit die Technik des Fresko zu beherrschen gelernt hatte, die reiche Skala seiner Farbe und die warmen Tinten reihen diese anspruchslose Dekorationsmalerei unter die besten Werke seiner sogenannten „goldenen" Zeit. Die Kinderfiguren dieser Loggia fanden den größten Beifall und wurden von Luca Ciamberlani in Kupferstich vervielfältigt, nur beschäftigte er sie statt mit Blumen mit den Instrumenten der Passion Christi, ein Sujet, dessen tändelnde Frömmigkeit dem Zeitgeschmack entsprach.

Annibale Caracci sollte mit seiner Prophezeiung recht behalten, Guido erhielt wirklich den Auftrag, die von Carlo Maderna im Palast des Quirinals erbaute päpstliche Kapelle, ein griechisches Kreuz mit Vierungskuppel, mit Fresken zu schmücken. Er nahm sich als Gehilfen Antonio Caracci, Campana, Francesco Albani, Giovanni Lanfranco und Cavedone und vollendete die ganze Arbeit in der zweiten Hälfte des Jahres 1610. Den Jugendfreund aus Bologna hat er sehr bald wieder zu entfernen gewußt, Albanis Mitwirkung an diesen Fresken beschränkt sich auf die lieblichen Figuren einiger Putten am Triumphbogen. Seit dieser Zeit blieben die Beziehungen zwischen Guido Reni und Albani ziemlich gespannt und von Albani wissen wir, daß an Stelle der früheren Freundschaft für Guido eine heftige Feindschaft trat. Antonio Caracci schreibt man eine Lünette mit der Heimsuchung Mariä und mit Lanfranco zusammen die allegorischen Gestalten der Tugenden an den Wänden zu, alles übrige geht auf die Entwürfe Guidos und die eigenhändige Vollendung durch ihn zurück. Er soll sich bei dieser Arbeit außerordentlich angestrengt haben, wenn er bei Tage gemalt hatte, so zeichnete er bei Nacht die Kartons, nach denen seine Gehilfen zu arbeiten hatten. Am Triumphbogen stellte er Gott-Vater in einer Engelglorie dar, in der Kuppel die



Abb. 57. Ecce homo. Handzeichnung. Paris, Louvre. (Zu Seite 105.)

Aufnahme der heiligen Jungfrau in den Himmel, in den Zwickeln des Gewölbes und an der Wand Erzväter, Patriarchen und Propheten, alles in einem großen Stil (die Konzeption erinnert an die Fresken der Sixtina), und dekorativ überaus wirksam. In den drei Lünetten malte er die Geburt Mariä, ihre Beschäftigung im Hause und die Verkündigung, drei Gemälde, welche durch die liebenswürdige Art, wie der Maler ganz nach Analogie mancher florentinischer Bilder uns in die Wochenstube der heiligen Anna blicken läßt, wie er ganz naiv und kindlich Maria beim Nähen zeigt, stets besonders gefielen. Auch Goethe



Abb. 58. Ecce homo. London, National Gallery. (Zu Seite 105.)

zogen sie an, er schreibt aus Rom: „Die kindlich lieblichste, frömmste Jungfrau sitzt still vor sich hin und näht, zwei Engel ihr zur Seite erwarten jeden Wink ihr zu dienen. Daß jugendliche Unschuld und Fleiß von den Himmlischen bewacht und geehrt werden, sagt uns das liebe Bild. Es bedarf hier keiner Legende, keiner Auslegung."

Annibale Caracci hat diesen Erfolg Guidos nicht mehr erlebt, wie hätte es ihn gekränkt, daß der Maler 600 Scudi für die Arbeit erhielt und, damit nicht einmal zufrieden, noch eine Nachforderung von 400 Scudi stellte. Die allgemeine Bewunderung führte nicht nur zu neuen Aufträgen von seiten des Papstes, sie hatte auch unangenehme Nachwirkungen, sie erweckte unter Guidos Gehilfen und Mitarbeitern Neid und Mißgunst und veranlaßte Intrigen und Machinationen

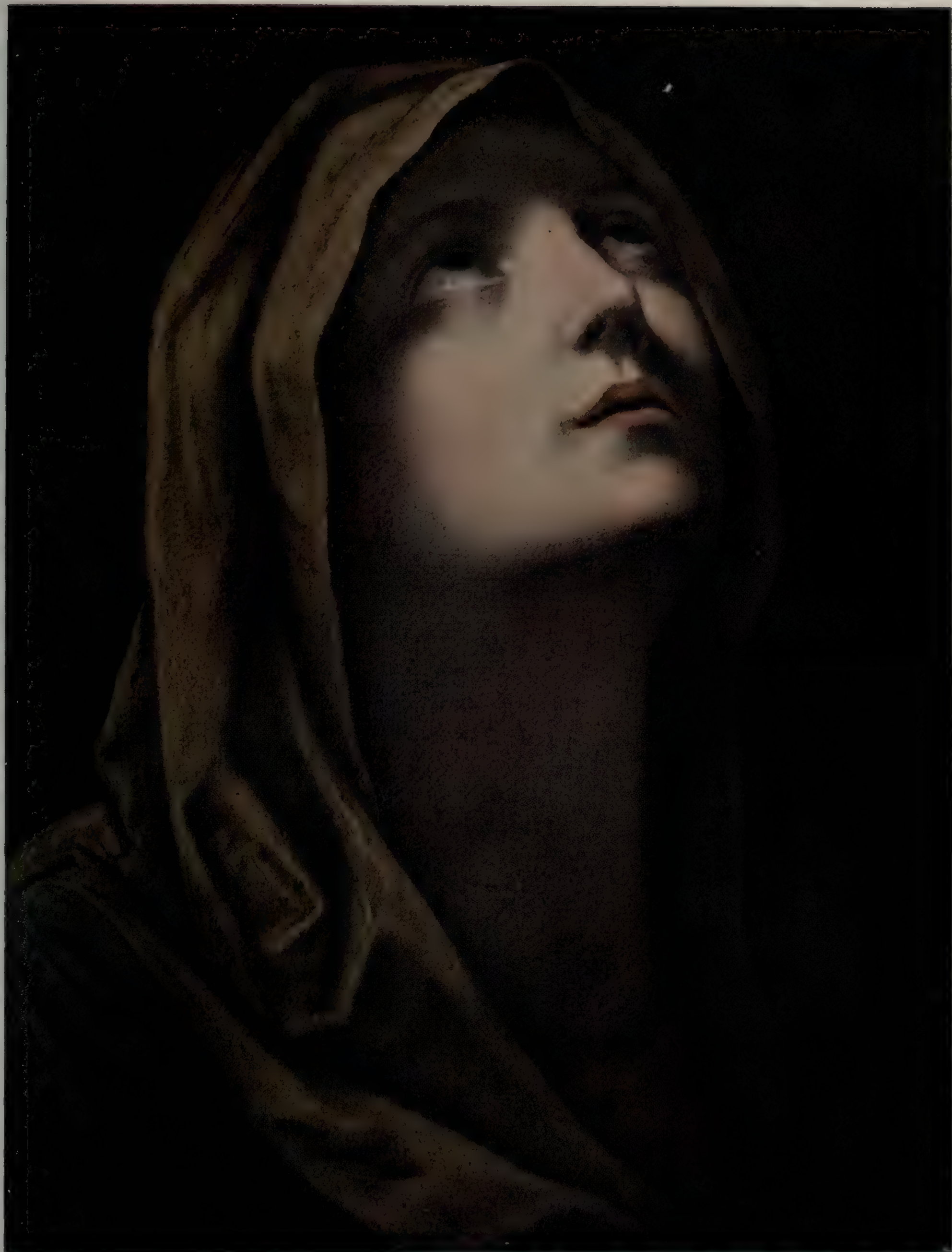


Abb. 59. Mater dolorosa. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. (Zu Seite 105.)



Abb. 60. Ecce homo. Paris, Louvre.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 105.)

der Maler und Hofleute gegen ihn, über die ihn die schwungvollen Strophen, mit denen der versgewandte Kardinal Maffeo Barberini, der spätere Papst Urban VIII., seine Schöpfung feierte, nur wenig getröstet haben mögen.

Als Gegenstück zu der Grabkapelle, die sich Sixtus V. 1584 von Domenico Fontana an die Basilika Santa Maria Maggiore hatte anbauen lassen, ließ Paul V. vis-à-vis derselben 1611 durch Flaminio Ponzio eine Kapelle er-

richten, die er dem von dem Evangelisten Lukas gemalten Marienbild weihte und zu seiner Grabstätte bestimmte. Die Ausstattung wurde in dem kostbarsten Material ausgeführt, die seltensten Arten des Buntmarmors, Lapis lazuli, Jaspis, Achat kamen verschwenderisch zur Verwendung und diesem Luxus des Materials sollte die Qualität der Kunstwerke entsprechen. So wurden die Fresken dem Cavaliere d'Arpino, Lodovico Cigoli und Guido Reni übertragen. Der letztere empfing am 28. September 1610 bereits ein Angeld von 100 Scudi für diese Arbeit und zog als seinen Gehilfen den Lanfranco hinzu. Guido erhielt für sein Werk einen ausgedehnten aber schlecht beleuchteten Platz. Zu beiden Seiten des



Abb. 61. Mater dolorosa. Rom, Galerie Corsini.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 105.)

Denkmals Clemens' VIII., dessen Monument sich in der gleichen Kapelle befindet, stellte er dar eine Szene aus der Legende des heiligen Johannes Chrysostomus, dem ein Engel die abgehauene Hand wiedergibt und den heiligen Ildefons, den die Jungfrau Maria mit einer von ihr selbst gefertigten Casel bekleidet. An der Leibung des Bogens zeigt ein Oval den Heiligen Geist inmitten einer Engelglorie, flankiert von Heiligen der griechischen Kirche. Das Denkmal Pauls V. rahmen zwei Darstellungen aus dem Leben Mariä ein, rechts und links die großen Ordensstifter S. Franciscus und S. Dominicus. Der Papst, der, wie hohe und niedere Bauherren oft zu tun pflegen, fand, die Sache ginge nicht schnell genug, versprach demjenigen der Maler eine goldene Kette schenken zu wollen, der mit seiner Arbeit am ersten zu Ende käme. Diesen Vorschlag empfand Guido, wie

nicht anders zu erwarten war, als eine Beleidigung: Wie, soll er gesagt haben, sind wir vielleicht Rennpferde, von denen das erste am Ziel das beste ist? Und dann erinnerte er seine Zuhörer an die Geschmacklosigkeit, mit der sich einst Pietro de' Medici gerühmt hatte, daß er unter seinem Gesinde zwei famose Kerle besäße, einen spanischen Läufer, der mit jedem Pferd um die Wette liefe, und Michelangelo. Es fehlte auch sonst nicht an Ärger. Die römischen Künstler, welche ihn so freundlich aufgenommen hatten, als sie hofften, ihn gegen Caravaggio ausspielen zu können, begannen ihm heimlich und offen Schwierigkeiten zu bereiten,



Abb. 62. Der heilige Sebastian. Genua, Palazzo Rosso. (Zu Seite 105.)

als sie sahen, wie groß die Gunst war, die er genoß, und wie ihm die einträglichsten Arbeiten ganz von selbst zuzufallen begannen; der Schatzmeister des Papstes wollte ihm die 400 Scudi nicht bewilligen, welche Guido noch nachträglich für seine Arbeiten im Quirinal gefordert hatte, so warf er mitten in der Arbeit den Pinsel fort und reiste in die Heimat zurück. Er war durch die Quertreibereien der römischen Künstler und päpstlichen Hofschranzen so verstimmt, daß er beschlossen haben soll, überhaupt nicht mehr zu malen, sondern sich ausschließlich mit dem Bilderhandel zu beschäftigen.

Nachdem das Sammeln von Gemälden in Italien schon lange zum guten Ton gehört hatte, begannen in jener Zeit auch die ausländischen Fürsten und Adeligen das Anlegen einer Galerie als ein notwendiges Erfordernis standes-

gemäßen Auftretens zu betrachten. Kaiser Rudolf II. brachte gerade seine berühmten Sammlungen auf dem Hradschin zusammen, der Herzog Maximilian von Bayern, österreichische Erzherzöge und englische Noblemen, spanische Könige und französische Aristokraten suchten bemalte Leinwand mit berühmten Namen für die Wände ihrer Kabinette und die Unkenntnis dieser Herren trug italienischen Händlern und Sammlern schönes Geld ins Haus. Was dazumal alles als Raffael, Giorgione, Tizian, Michelangelo aus der Apenninenhalbinsel zu den Barbaren jenseits der Berge wanderte, läßt sich an der Hand der erhaltenen Inventare zum Teil



Abb. 63. S. Stephanus. Handzeichnung. Wien, Erzherzogl. Albertina.

noch feststellen und man wird zugeben, daß ein großer Künstler, wie Guido Reni, sich ärgern konnte, wenn er sah, daß Croûten, denen ein gerissener Händler einen berühmten Namen anheftete, mit Gold aufgewogen wurden, während er Mühe hatte, nur sein stipuliertes Honorar zu erhalten. In diesem Sinne soll sich Guido denn auch ausgesprochen haben. Er solle mit Gemütsruhe und Heiterkeit arbeiten und seine künstlerischen Pläne ausführen, während er sich alle Tage mit großen Herren und ihren Bedienten herumärgern müsse. Da heiße es, er sei langsam und verlange ganz unerhörte Preise und dabei habe er nicht nur seine Bequemlichkeit, sondern auch seine Gesundheit geopfert, während er die großen Fresken in Rom ausführte. Goldene Berge seien ihm versprochen worden und nun weigere

man sich, ihm auch nur das zu geben, worauf er ein Recht habe, man behandele ihn schmutziger als einen Hausknecht. In Frankreich und Spanien da genössen die italienischen Künstler Ehre und Ansehen, da überhäufe man sie mit Titeln und Besitz, in Italien selbst, da könne ja Raffael Hungers sterben! Er wolle einen Bilderhandel beginnen und wenn überhaupt nur noch zu seinem eigenen Vergnügen den Pinsel anrühren.

Nichts wird so heiß gegessen, wie gekocht, und wenn Guido sich in dieser Weise geäußert hat, so wird er wohl sicher gewesen sein, daß seine Bemerkungen denen, auf die sie gemünzt waren, auch hinterbracht werden würden. Wenn er



Abb. 64. Die heilige Magdalena. Genua, Palazzo reale. (Zu Seite 105.)

das Malen auch verschworen hatte, er griff doch wieder zu Pinsel und Palette und es wird dazu kaum der Vorstellungen seines alten Lehrers Calvaert bedurft haben, der ihm mit der den Künstlern eigenen Geringschätzung des Kunsthandels dieses Metier als unwürdig und seiner durchaus nicht wert, hingestellt haben soll.

Die Bologneser Kunstgenossen hatten das Gerücht verbreitet, Guido habe sich wegen seiner übertriebenen Preise nicht in Rom halten können, eine Verleumdung, die er dadurch zu widerlegen suchte, daß er seine Bilder zu sehr mäßigen Preisen abgab, er malte Halbfiguren für 15 Scudi. Malvasia berichtet, er habe in dieser Zeit sehr viel gemalt und sich angewöhnt, in einem neuen großzügigen Stil zu arbeiten, mit einer „sprezzatura da gran maestro“, was wohl auf eine breite, kühne Pinselführung hindeutet. In dieser Art entstand für die Familie Sampieri in Bologna das Altarblatt der Apostel Petrus und Paulus, welches sich heute in

der Brera zu Mailand befindet (Abb. 15). Es ist ein Bild von großem Wurf und hat in Auffassung und Farbe einen Zug, der venezianisch anmutet. Zur gleichen Zeit etwa entstand im Auftrag der Grafen Berò der berühmte Bethlehemitische Kindermord, welcher später aus der Kirche San Domenico in die Galerie in Bologna gekommen ist (Abb. 16). Dieses Gemälde, welches ihm mit 100 Scudi bezahlt wurde, ist nicht nur zu seiner Zeit außerordentlich gefeiert und von den Künstlern eifrig studiert worden — Bernini entlehnte ihm z. B. den Kopf seiner von Apollo verfolgten Daphne — noch Jakob Burckhardt fand, daß Guido darin „durch eine schöne, wahrhaft architektonische Anordnung und durch edel gebildete Formen das



Abb. 65. Magdalena. Paris, Louvre. (Zu Seite 105.)

Gräßliche zum Tragischen erhoben habe". Heute können wir an dem Bilde nichts mehr genießen, als die herrliche Farbe, deren goldtönige Klarheit das Werk unter des Malers gelungenste Schöpfungen rangiert. Die Anordnung der im Kontrapost mordenden Henker, die gleichmäßige Verteilung der nach rechts und links entfliehenden Mütter wirkt ebenso ausgeklügelt und hergerichtet und läßt ebenso kalt, wie die Grimasse des Schreiens, die allen Beteiligten den Mund weit aufsperrt. Von wunderbarer, ja geradezu ergreifender Schönheit ist nur die Frauengestalt, die im Vordergrund niedergesunken ist und mit gerungenen Händen den verzweifelten Blick zum Himmel schickt. Dieser hat Guido mit der höchsten Schönheit auch den Ausdruck des tiefsten seelischen Schmerzes verliehen und in dieser Vereinigung eine Gestalt geschaffen, welche im Einklang edelster und maßvoller Trauer der Niobe gleichkommt, der sie nachempfunden ist.



Abb. 66. S. Magdalena. Wien, Liechtenstein-Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 105.)



In seiner Heimat wartete noch eine Aufgabe auf Guido, die sich an Bedeutung mit den großen Fresken, die er eben in Rom ausgeführt hatte, messen konnte. Er sollte in der Kirche San Domenico die Aufnahme des heiligen Dominicus in den Himmel malen, und zwar in der Kapelle, die das Grabmal des



 Abb. 67. Kleopatra. Madrid, Prado. (Zu Seite 105.) 

Heiligen, die hochberühmte Arca mit ihrem Reichtum an Reliefs und Statuen birgt. Der große spanische Ordensstifter war 1221 in dem an die Kirche grenzenden Kloster seines Ordens gestorben und galt seit der Zeit als einer der Schutzpatrone der Stadt, die sich beeiferte, ihm ein Denkmal zu errichten, an dessen seltsamer Pracht von Niccolò Pisano bis auf Michelangelo ganze Generationen von Künstlern tätig gewesen sind. An geheiligter Stätte über einem fast so wunderlichen, wie wunderbaren Kunstwerk durfte Guido Reni sich betätigen und er hat diese ebenso ehrenvolle wie schwierige Aufgabe glänzend gelöst. Von seinem großen schwarzen Mantel getragen, schwebt der Heilige nach oben, wo Christus und die heilige Jungfrau ihn in einer Haltung ruhiger Majestät erwarten, ein Chorus von Engeln begleitet den Vorgang mit dem Wohlklang seiner Instrumente. Die bedeutende Wirkung der Komposition wird durch die Farbe wesentlich unterstützt, wunderbar ist die Kunst, mit der der Maler die schwarzen und weißen Flecke von Mantel und Gewand farbig gelöst hat. Mit Recht waren die Künstler von dieser Leistung ganz begeistert, Domenichino berichtet in beinah überschwenglicher Weise am 12. Mai 1612 an den Kardinal Poli: „Ich habe die Werke des großen Guido in San Domenico und San Michele in Bosco gesehen. Das sind Sachen, die vom Himmel herabgekommen und von der Hand eines Engels gemalt sind. Welche paradiesische Gestalten! Welcher Ausdruck der Empfindungen, welche Wahrheit und Lebensfrische! Ja wahrlich, das nenne ich malen."

Je lauter diese Werke den Ruhm des Meisters verkündeten, desto größer wurde in Rom das Bedauern, Guido Reni verloren zu haben und sich eines Künstlers beraubt zu sehen, der allmählich anfing, in Italien für den bedeutendsten lebenden Maler zu gelten. Die plötzliche Abreise Guidos von Rom, durch welche der Papst sich beleidigt fühlen mußte, wurde ihm nun mit der kleinlichen Art erklärt, in der der Bologneser sich von dem Kassierer des päpstlichen Hofes behandelt gesehen hatte. Paul V. befahl, den Meister zufriedenzustellen und beauftragte den Legaten in Bologna, alles zu tun, um Guido zur Rückkehr nach Rom zu veranlassen. Schließlich gelang es dem Kardinal auch, den Maler, der sich ziemlich lange bitten ließ, zur Abreise nach der ewigen Stadt zu bewegen. Seine Ankunft dort wurde zum Ereignis. Die Kardinäle und der hohe Adel fuhren ihm bis Ponte Molle entgegen oder sandten ihm, wenn sie nicht selbst kamen, ihre Kutschen; so glich Guidos Rückkehr nach Rom einem förmlichen Triumphzuge und diesem entsprach die Behandlung, welche der Papst und die Kardinäle ihm ferner angedeihen ließen. Paul empfing den Maler auf das gnädigste und überhäufte ihn mit Gunstbezeugungen. Paul V., der für seine unbeugsame Strenge bekannt und gefürchtet war, verzieh Künstlern jede Unart und Ungezogenheit und pflegte zu sagen, daß man ihnen, wie den Dichtern, alles nachsehen müsse. Die Kardinäle drängten sich um Guido, ihre Huldigungen nahmen mitunter geradezu kindische Formen an. Als der Kardinal Sacchetti den Maler eines Tages besuchte, traf er ihn beim Rasieren und beeilte sich, ihm das Seifenbecken zu halten, ge-



Abb. 68. Lukretia. Madrid, Prado.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 105.)

rade wie der Kardinal Borghese es bei Bernini tat, beide jedenfalls von dem Hochgefühl erfüllt, daß sie die Kunst und ihre Träger ebenso zu ehren wüßten, wie einst Karl V. Tizian, dem er den beim Malen hingefallenen Pinsel aufgehoben hatte.

Guido beendigte in Rom zuerst die Fresken der Capella Paolina in Santa Maria Maggiore, dann beginnt ein Wanderleben für ihn, welches den Meister, wie es scheint, einige Jahre zwischen Bologna und Rom hin und her geführt hat.



Abb. 69. Contemplazione. Rom, Galerie Corsini.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 105.)

Er wurde so mit Aufträgen überhäuft, daß er sich genötigt sah, oftmals Anzahlungen, die er schon empfangen hatte, zurückgeben zu müssen, da er sich außerstande fühlte, alle die Aufgaben, die er übernommen, auch auszuführen. In Rom malte er wohl um diese Zeit mit Paul Bril, der schon bei den Fresken des Palazzo Borghese (Rospigliosi) sein Genosse gewesen war, in Santa Cecilia in Trastevere. Der Kardinal Paolo Emilio Sfondrato, Neffe Papst Gregors XIV., der seinen Titel von dieser Kirche trug, hatte im Jahre 1599 den Leichnam der Heiligen erheben lassen, wobei dieselbe bekanntlich in der Lage gefunden wurde, in der sie Stefano Madernas köstliche Marmorstatue in der Konfession dieses

Gotteshauses zeigt. Der Kardinal ließ seine Kirche mit verschwenderischer Pracht ausschmücken und zog auch die beiden Künstler bei dieser Gelegenheit heran. Paul Bril malte an die Wände des ehemaligen Hauses der Heiligen, dessen Räume in die Kirche einbezogen waren, Landschaften, Guido Reni stellte über dem Hochaltar das Martyrium der heiligen Cecilia dar, ein Werk, das von manchen wegen seiner Schwächen nicht Guido selbst, sondern nur seiner Schule zugeschrieben wird.

1613 begann Rosati den Bau der schönen Kirche San Carlo, von der Straße, in der sie liegt, „ai Catinari“ genannt, an deren Ausschmückung außer Domenichino, der an den Pendentifs der berühmten hochgewölbten Kuppel die vier Kar-



Abb. 70. Sibylle. Florenz, Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 105.)

dinaltugenden darstellte und Lanfranco, der an der Rückwand der Tribüne den Titularheiligen abbildete, welchen die heilige Jungfrau der Dreieinigkeit präsentiert, auch Guido Reni tätig war. Er malte an der Fassade den heiligen Carl im Gebet, ein Fresko, welches, um es gegen die Unbill der Witterung zu schützen, später abgenommen worden ist und jetzt im Chor der Kirche aufbewahrt wird. In der Kirche der Santissima Trinità de Pellegrini, seit 1614 von Paolo Maggi erbaut, welche später des Meisters berühmtes Altarbild der Dreieinigkeit erhielt, führte Guido Reni in der Laterne, welche die Kuppel krönt, ein Fresko aus, welches Gott-Vater vorstellt.

Im Laufe der Zeit tritt in der Tätigkeit des Malers das Fresko weit hinter das Staffeleigemälde zurück, die großen Aufträge von auswärts, die ja nur auf Ölbilder abzielten, drängten sein Schaffen mehr auf die Bahn der Altarbilder, von denen in dieser Zeit die bedeutendsten und monumentalsten seines ganzen



Abb. 71. Eine Sibylle. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 105.)

Werkes entstanden sind. Der Aufenthalt in Bologna scheint Guido Reni mehr zugesagt zu haben, als der in Rom, er war hier freier und unabhängiger, als in einer Stadt, wo sich tausend Intrigen nicht nur am päpstlichen Hofe abspielten, sondern wo auch die kleineren Hofhaltungen der Kardinäle und Gesandten durch Klatsch und Tratsch in beständiger Bewegung erhalten wurden.

Er war in seiner Vaterstadt unbestritten der erste Künstler und hatte an Ruhm und Ansehen den alten Lodovico Caracci, den einzigen noch am Leben befindlichen der drei großen Meister dieses Namens, längst überflügelt. So erhielt Guido wieder einen Auftrag, um dessen Ausführung sich auch Lodovico eifrig beworben hatte, das Hauptaltarbild der Mendicantenkirche, welches am 4. November 1616 an seinem Bestimmungsort aufgestellt wurde und solchen Beifall fand, daß der Besteller, der Magistrat Bolognas, dem Maler außer dem stipulierten Honorar von 450 Dukaten auch noch eine schwere goldene Kette als Zeichen seiner Zufriedenheit verehrte (Abb. 17). In der Tat, das Gemälde verdient die Bewunderung, über die seit dem Tage der Enthüllung nur ein Urteil geherrscht hat, ein Urteil, dem Hubert Janitschek den treffendsten Ausdruck verliehen hat, indem er diese Tafel die monumentalste Leistung der Schule von Bologna überhaupt nennt. Der Gegenstand, die Klage Mariens an der Leiche ihres göttlichen Sohnes in

Gegenwart der Schutzheiligen der Stadt Bologna, war dem Künstler gegeben, ebenso wie der Raum, dessen wenig glückliche Verhältnisse, große Höhe bei schmaler Breite, den Maler nötigten, die Darstellung auf zwei Pläne zu verteilen. Der obere Teil zeigt den toten Erlöser ausgestreckt auf einer Bahre, hinter ihm stehend die heilige Jungfrau, rechts und links zwei klagende Engel. Im unteren Teil sehen wir die Gestalten der fünf Heiligen, zu ihren Füßen ein Modell der Stadt mit ihren geraden und schiefen Türmen, umspielt von Putten, welche sich mit den Attributen der Heiligen: Mitra, Lilie, Beil und Palme, beschäftigen. Die wundervolle Architektonik des Aufbaus, deren symmetrischer Strenge Jakob Burckhardt die gewaltige Wirkung des Gemäldes beimißt, lenkt ganz von selbst den Blick von unten nach oben zu der Gruppe der Pietà und dem Antlitz Mariä, dem stärksten Akzent im Bilde. Ihre Züge tragen einen Ausdruck des Leidens, der über irdischen Schmerz erhaben die ganze erschütternde Tragik empfinden läßt, welche das Schicksal des Heilands und seiner Mutter bestimmt. Der Künstler hat hier eines der schwersten Probleme der Kunst gelöst, den größten Schmerz darzustellen, ohne der Majestät des Göttlichen zu nahe zu treten. Die Haltung der drei Klagenden drückt die tiefste Trauer und doch dabei jene scheue Ehrfurcht aus, die sich dem Gegenstand der Klage im Bewußtsein seiner Göttlichkeit kaum zu nahen wagt. Aus der Gruppe der fünf heiligen Männer, die der Maler zu einer künstlerischen Einheit von energischer Wirkung zusammengeschlossen hat, spricht die feste Zuversicht des Glaubens, die in dem Mysterium vom Tode des Gottmenschen die Gewißheit ewigen Heils erblickt. Auf das glücklichste sind die fünf Gestalten charakterisiert, der kräftig gebildete Körper des heiligen Proclus, des römischen Soldaten, die schwärmerische Verzückung des heiligen Franz von Assisi, aus dessen abgezehrten Zügen die Glut der Liebe spricht, die ruhige Sammlung in dem schönen Greisenkopf des knienden Bischofs Petronius, der tiefe Ernst im heiligen Dominicus und die Inbrunst der Andacht zum Gekreuzigten in dem

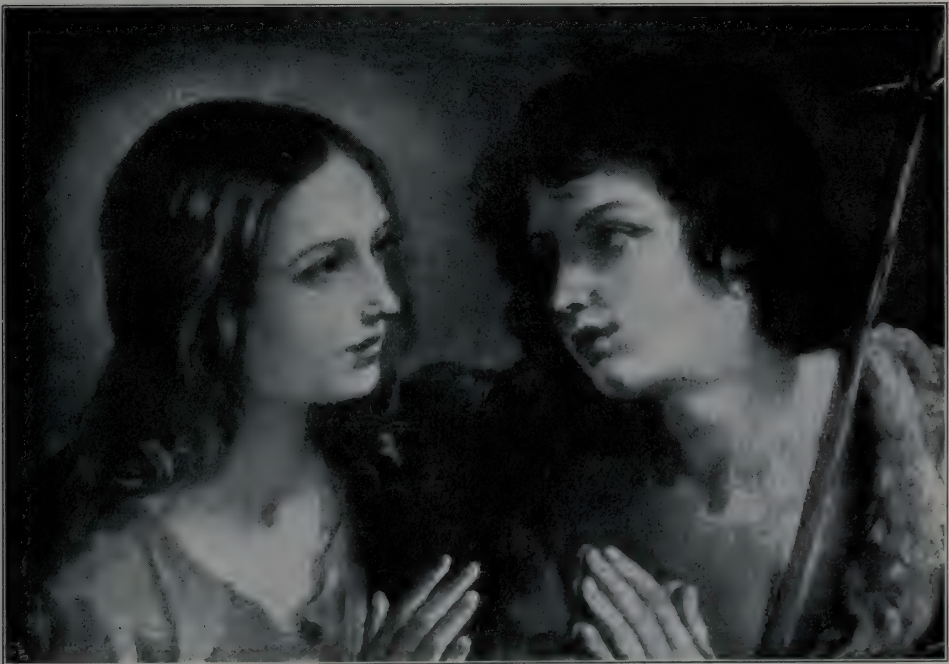


Abb. 72. Christus und Johannes. London, National Gallery.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 105.)

heiligen Karl Borromeus, der die Mitte einnimmt. Jede Figur und jede Falte kündet das Guido innewohnende Gefühl für Schönheit. Der Körper des Heilands ist von den edelsten Verhältnissen, die Erstarrung des Todes hat über die Glieder noch keine Macht gewonnen, in einer wunderbaren Linie sanfter Schwingung ruhen sie auf der Unterlage, auf der sie kaum zu lasten scheinen. Besonderes Studium ist auf die Kleidung verwandt; ob die Falten in sanftem Fluß die Bahre umgeben oder im weichen Gefältel des Chorhemdes den Knienden umspielen, ob sie sich in der Hand des Stehenden bauschen oder den Prachtstoff des Bischofsmantels am Boden schleppen, immer wirken sie reizvoll, am schönsten, wo sie im Gewand der heiligen Jungfrau voll zusammengerafft den Körper einhüllen.



Abb. 73. Malerei und Zeichnung. Herzog von Devonshire.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 105.)

Ausführung und Farbe nähern das Bild, welches man nach seinem Sujet „Die Madonna della Pietà" zu nennen pflegt, dem breiten und vollen Stil der venezianischen Schule. Am Ende des achtzehnten Jahrhunderts kam es aus der Kirche, in der Goethe es noch gesehen hat, in die Pinakothek. In dieser befindet sich auch der aus der gleichen Zeit stammende „Cristo de Cappucini", das Bild, welches Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und Maria Magdalena zeigt. Guido hatte es für die Kapuzinerkirche in Bologna gemalt, die eine Hälfte des Honorars trug ein gewisser Boselli, die andere erließ der Maler dem Kloster aus besonderer Verehrung für den Orden. Er hat hier das Stärkste gegeben, was seine Kunst im Pathetischen zu bieten vermochte. Das Antlitz des Erlösers trägt einen Ausdruck von wahrhaft göttlicher Erhabenheit, es ist nicht die Verzweiflung, welche der von Gott verlassen Sterbende wie einen Tribut an die Schwäche seiner

Menschlichkeit empfindet, es drückt das Bewußtsein der Erlösung, der siegreich niedergerungenen Endlichkeit in völlig überirdischer Größe aus. Die Mutter und der Lieblingsjünger unter dem Kreuz, die am Fuß desselben zusammengesunkene Sünderin, faßt der Künstler hier nicht als Augenzeugen eines grausigen irdischen Vorganges, sondern in höherem Sinne als Vertreter der erlösten Menschheit auf. Sie sehen in dem Gekreuzigten das Symbol ewigen Heils und im Angesichte dessen, der für sie gelitten, opfern sie ihm ihre Schmerzen, Maria die Mutterliebe, Johannes die Freundschaft des Jüngers, Magdalena die sündige Leidenschaft des Herzens. Guido Reni hat in diesem Heiland einen Typus geschaffen, in dem Tausende und Abertausende nach ihm den Inbegriff des Höchsten gesehen haben, in welchem sie das Idealbild Christi erkannten, wie ihre Seele ihn geliebt. Wie der Maler selbst nicht müde wurde, das Bild immer und immer zu wiederholen, so haben Schüler und Nachfolger nicht aufgehört, es in Kopien und Stichen zu verbreiten, es hat bis heute nicht an Wirkung eingebüßt und wird es nicht, solange sich noch Menschen zu ihrem Heiland bekennen werden.

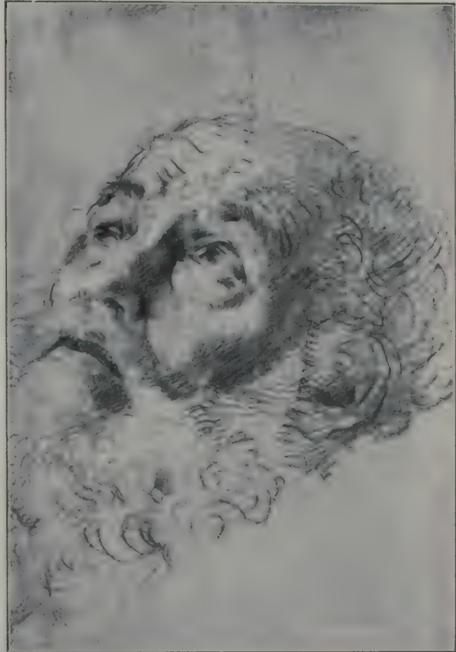


Abb. 74. Studie zu dem Kopf des Petrus. Handzeichnung. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 105.)



Abb. 75. St. Petrus. Petersburg, Eremitage. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 105.)

Wenn Guido Reni bei der Vergebung dieser Aufträge über den alten Lodovico Caracci den Sieg davontrug, so wurde eine Bestellung der Jesuiten in Genua, welche für die dortige Kirche Il Gesù ein Altarbild von dem größten Meister der berühmten Bologneser Schule wünschten, für ihn zu einem noch eklatanteren Triumph. Lodovico Caracci erbot sich,

das Bild für 500 Dukaten zu liefern, aber trotzdem Guido den doppelten Preis verlangte und von seiner Forderung keinen Centesimo ablassen wollte, wurde doch ihm dieser Auftrag zuteil. Lodovico, der sich wohl der Warnungen seines Vetters erinnert haben mag, wie er über diesen seinen Liebling einst noch seufzen würde, hat diese Reihe von Enttäuschungen nicht lange überlebt. Er starb am 13. November 1619, wie man erzählt, an gebrochenem Herzen. Er hatte als letzte Arbeit ein großes Freskogemälde in der neuen Kathedrale zu Bologna vollendet und wurde, als die Gerüste weggenommen und das Bild enthüllt worden war, auf einen Fehler in der Zeichnung seiner Komposition aufmerksam gemacht. Er sah die Berechtigung des Tadels ein und wollte auf seine Kosten das Gerüst noch einmal aufschlagen lassen, um eine Verbesserung vorzunehmen, aber die Vorsteher der Kirche erlaubten es ihm nicht und das Bewußtsein, in der Hauptkirche seiner Heimatstadt der Nachwelt ein Werk hinterlassen zu müssen, in dem ein grober Fehler gegen seine vollendete Meisterschaft zeugte, warf ihn aufs Krankenlager, von dem sich der Vierundsechzigjährige nicht mehr erhob.

Das Bild für Genua stellt die Himmelfahrt Mariä und die um ihr leeres Grab versammelten Apostel dar und befindet sich noch an Ort und Stelle. Die Verbindung zwischen der auf Wolken mehr ruhig thronenden als gerade emporschwebenden heiligen Jungfrau mit den unten versammelten Aposteln ist ziemlich locker, aber wenn es dem Künstler vielleicht nicht gelungen ist, den Vorgang des Entrücktwerdens so deutlich zur Anschauung zu bringen, wie es z. B. in Tizians Assunta der Fall ist, so entschädigt er dafür durch eine Fülle einzelner Schönheiten. Der Ausdruck seligen Entzückens im Antlitz der Madonna, die überwältigt von dem Glanz des Himmels emporblickt, mutet wie eine Offenbarung an, die Schar der Engel, die sich um sie drängen, bezaubert durch ihre Grazie und reine Anmut und in den Köpfen der Apostel, die eine glänzend angeordnete Gruppe bilden, hat Guido sehr glücklich versucht, den Eindruck zu schildern, den der übernatürliche Vorgang auf die verschiedenen Temperamente dieser ehrwürdigen Greise hervorbringt. Am gelungensten erscheint der vorn kniende heilige Petrus, dessen Kopf der Künstler wiederholt auch in anderen Werken verwendet hat (Abb. 19). Im Museum in Weimar befindet sich ein Entwurf Guidos zu diesem Bilde (Abb. 18).

Das Gemälde machte in Bologna Sensation. Es wurde vor der Absendung an seinen Bestimmungsort öffentlich ausgestellt und alles drängte sich, um ein Werk zu bewundern, von dem Lodovico Caracci öffentlich erklärte, der Maler habe darin sich selbst übertroffen. Der alte Calvaert konnte sich vor Begeisterung gar nicht fassen, er küßte seinem früheren Schüler die Hände und überströmte sie mit Tränen der Rührung und Freude: „O, Guido, mein Guido," sagte er, „gesegnet seien deine Hände." Guercino und Domenichino, die sich damals ebenfalls in Bologna aufhielten, sollen immer wieder gekommen sein, um das Bild Stunden und Stunden lang auf das eingehendste in allen Einzelheiten zu studieren, auch die alten Feinde und Ateliergenossen aus der Caracci-Zeit stellten sich ein, Brizio, welcher fand, er könne es genau so, nur habe er nicht Guidos Glück, und Garbieri, welcher behauptete, seine Manier sei anders, aber weit besser. Während zwei von Guidos Schülern, Francesco Gessi und Giovanni Giacomo Sementi, die Honneurs der Ausstellung machten, hielt sich der Maler selbst in einem Nebenzimmer auf, um zwar alle Urteile hören zu können, aber selbst nicht gesehen zu werden. Wenn die Besucher dann in Lobeshymnen ausbrachen und erklärten, man sehe wohl Guidos angeborenes Talent, so soll er sehr böse geworden sein. Ach was, angeboren, habe er gesagt, durch Fleiß und Studium habe ich erreicht, was ich kann, gearbeitet habe ich, gearbeitet, gearbeitet! Acht Jahre lang, behauptete er, habe er nicht nachgelassen, die Antike und ihre verblüffende Harmonie zu studieren, so eifrig, daß er von den Eltern Schläge erhalten hätte, um ihn von der übertriebenen Arbeit abzuhalten, da lägen die Wurzeln seines Könnens, nicht in einer angeborenen Gabe.

Der Ruhm Guido Renis führte nicht allein zu einer Überhäufung mit Aufträgen, er empfing auch die schmeichelhaftesten Einladungen ins Ausland. Der König von Spanien wünschte den Meister an sich zu ziehen, ebenso wie der französische Hof, an dem gerade damals eine italienische Prinzessin Maria von Medici die Regentschaft führte. Er lehnte alles ab und als der Herzog von Mantua, der vor kurzem auf seinen Hofmaler Rubens hatte Verzicht leisten müssen, den Künstler 1617 nach Mantua einlud, um einige Räume al fresco auszumalen, schickte er ihm zwei Schüler, die es ebenso gut könnten, wie er selbst. Für diesen Gonzaga malte er aber vier Staffeleibilder, welche in einem Zyklus vier Episoden aus dem Mythus des Herkules darstellen: den Kampf mit der Hydra, Herkules



Abb. 77. Lot mit seinen Töchtern Sodom verlassend. London, National Gallery.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 105.)

und Achelous, Nessus und Dejanira und den Heros auf dem Scheiterhaufen. Alle vier Gemälde, bei der Plünderung Mantuas durch die Kaiserlichen, einem Gegenstück zum Sacco di Roma, entwendet, gelangten schließlich mit der Sammlung des Bankiers Jabach an Ludwig XIV. und befinden sich heute in der Galerie des Louvre. Das beste Bild dieser Folge ist ohne Zweifel Nessus, der die Dejanira auf seinem Rücken entführt und in einer Bewegung erregter Lust den Kopf lebhaft nach seiner schönen erschrockenen Beute wendet (Abb. 21). Dieses ist auch in der Farbe besser, als die übrigen drei, welche kalt und akademisch anmuten und im Kolorit nicht mehr den Goldton der besten Zeit, sondern in den harten roten Tönen des Fleisches, den grünen ins Schwarze spielenden Schatten den Anfang der manieristischen Art erkennen lassen, die Guidos späteres Schaffen kennzeichnet.

Wenn er auch den Einladungen nach Madrid, Paris und Mantua nicht folgte, so mochte er sich doch einem Wunsch des Erzbischofs von Ravenna, Kardinal

Aldobrandini, dem er sich für die in Rom bewiesene Gönnerschaft dankbar verpflichtet fühlte, nicht entziehen und begab sich im Jahre 1620 mit seinen Schülern Gessi, Sementi und Marescotti nach Ravenna, um die Capella del Santissimo Sacramento der Kathedrale auszuschmücken. Er führte das Altarbild, den Mannaregen in der Wüste, in Öl aus und malte außerdem al fresco in der Lünette über dem Altar die Begegnung Abrahams mit Melchisedek, im Kuppelrund Christus als Salvator mundi in einem Engelchor. Von den übrigen Fresken schreibt Janitschek dem Sementi die Gestalten der Propheten zu, sowie die Allegorien der Tugenden und das große Bild über dem Eingang in die Sakristei, welches den Elias in der Wüste darstellt.

Im Herbste dieses Jahres entschloß sich Guido zu einer Reise, die, wäre sie von Resultaten begleitet gewesen, ihn lange Zeit, wohl für Jahre von der Heimat entfernt haben würde. Er reiste nach Neapel, um die Schatzkapelle des Domes mit Fresken auszumalen. Über diesem Unternehmen hat aber ein merkwürdiger Unstern gewaltet. Die Stadt Neapel hatte ihrem Schutzpatron, dem heiligen Januarius, während der Pestepidemie des Jahres 1520 eine Kapelle gelobt, deren Bau sich aber lange verzögerte, so daß man erst im Jahre 1608 dazu schritt, ihn nach den Plänen des Theatiner-Paters Francesco Grimaldi zu beginnen. Die Ausstattung des Raumes, der die bedeutendste Reliquie der Stadt, das Blut ihres Schutzheiligen umschließt, ist mit der größten Verschwendung an kostbarem Marmor, Vergoldung, silbernen Statuen und Reliefs erfolgt, die malerische Ausschmückung hat sich aber durch Jahrzehnte hingezogen und ist durch die begleitenden Umstände förmlich zu einer Tragödie geworden. 1612 hatte man über das Prinzip der Dekoration Beschluß gefaßt, man wollte Malereien mit Mosaiken abwechseln lassen und 1616 den Cavaliere d'Arpino eingeladen, die gewünschten Malereien



Abb. 78. Susanna im Bade. London, National Gallery.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 105.)



Abb. 79. Fortuna. Rom, Galleria di S. Luca.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 107.)

auszuführen. Er nahm die Aufforderung und das Angeld von 500 Dukaten auch an, kam 1617 nach Neapel und man einigte sich mit ihm dahin, daß er die Fresken in der Kuppel allein ausführen sollte, daß er sich aber in die Ausführung der Altarbilder, die in Öl auf Kupferplatten gemalt werden sollten, mit dem Neapolitaner Maler Fabrizio Santafede teilen sollte. Nun begannen die übrigen Künstler Neapels, die sich von der größten Arbeit, welche die Stadt zu vergeben hatte, ausgeschlossen sahen, gegen den Cavaliere zu intrigieren. Arpino, der mit seinen fünfzig Jahren doch auch nicht mehr der jüngste war,

wich ihren Drohungen, reiste nach Rom und kam trotz aller Aufforderungen nicht zurück. Nun entschloß man sich, Guido Reni zu berufen und trug am 4. Oktober 1619 dem berühmten Bolognesen die Arbeit auch wirklich an. Guido erklärte sich zur Übernahme bereit, empfing am 28. Oktober 1620 eine Anzahlung von 130 Dukaten als Reisegeld, begab sich aber nicht eher auf die Fahrt, als bis man ihm in Neapel ein Haus gekauft und eingerichtet hatte, was sich die Auftraggeber 450 Dukaten kosten ließen. Nun kam er und es wurde am 17. Mai 1621 ein Kontrakt mit dem Meister abgeschlossen, der die Gegenstände feststellte, welche gemalt werden sollten, und die Preise bestimmte, die Guido dafür empfangen sollte, nämlich 100 Scudi für jede Figur in Lebensgröße, mehr für größere, weniger für kleinere. Kaum war man so weit, als die Clique der Neapolitaner von neuem ans Werk ging, um auch diesem Zugewanderten die Arbeit zu verleiden.

An der Spitze der Künstler Neapels standen zwei Fremde, der Grieche Belisario Corenzio und der Spanier Jusepe de Ribera, den man dort Spagnoletto, „den kleinen Spanier“, nannte. Diese beiden, obgleich sie selbst keine größeren Rechte an die Aufträge hatten, die in Neapel zu vergeben waren, als irgendein anderer, gönnten sie doch keinem Auswärtigen und begannen sofort gegen Guido vorzugehen. Corenzio engagierte einen aus Capua gebürtigen Bravo Giandomenico, dessen Beruf der Meuchelmord war, um Guido zu töten. Wirklich soll auch einer der Gehilfen des Malers den Nachstellungen dieses Menschen zum Opfer gefallen sein, indessen wurde das Komplott entdeckt, Giandomenico auf die Galeeren geschickt und Corenzio als Vater der Idee ins Gefängnis gesteckt. Da er jedoch sehr bald wieder frei wurde, fand es der sanfte Guido Reni doch geratener, lieber den Auftrag als das Leben zu lassen, er reiste ab und kam nicht wieder. Francesco Gessi, sein Schüler, den er mitgebracht hatte, entzweite sich bei dieser Gelegenheit mit dem Meister, er wollte den Lohn, der ihm hier zu winken schien, nicht im Stich lassen, er blieb in Neapel und hat mit Corenzio, Santafede, Simone Papa und Giambattista Carracciolo die Ausführung auch wirklich in Angriff genommen. Als die Kommission aber nach einiger Zeit die Arbeit dieser Künstler in Augenschein nahm, bat sie dieselben inständigst, doch ja nicht fortzufahren, so wenig befriedigt war sie von ihren Leistungen. So blieb das Unternehmen wieder jahrelang liegen, bis sich 1630 Domenichino zur Übernahme entschloß. Er hat auch den fortwährenden Schikanen der Neapolitaner zum Trotz vier Lünetten der Kuppel al fresco und vier von den Altarbildern in Öl ausgeführt, schließlich aber ist der Künstler den Nachstellungen seiner Gegner, zu denen sich auch sein alter Feind Lanfranco gesellte, erlegen. Er starb am 15. April 1641, wie seine Witwe behauptete, an Gift, das ihm die Neider beigebracht. Lanfranco, der Domenichino schon einmal von einer großen Arbeit, der Ausmalung der Kuppel von San Andrea della Valle in Rom, verdrängt hatte, trat an Stelle des Verstorbenen, aber auch ihn vertrieben nach einigen Jahren die Unruhen des Masaniello-aufstandes wieder aus Neapel.

Guido Reni begab sich nach Rom, wo vor kurzem am 9. Februar 1621 ein Bolognese, der Kardinal Alessandro Ludovisi, unter dem Namen Gregor XV. den Stuhl Petri bestiegen hatte. War der Papst auch selbst schon alt und kränklich, so war doch sein Neffe, der Kardinal Ludovico Ludovisi, die geeignete Persönlichkeit, um die künstlerische Repräsentation dieses Pontifikates ebenso glänzend auszuüben, wie es der Kardinal Scipio Borghese während der Herrschaft Pauls V. getan. Guido Reni durfte in Rom mit Recht auf große Aufträge zählen und es wurde ihm auch ein solcher zuteil, er sollte auf einem Altarblatt, das für die Peterskirche bestimmt war, darstellen, wie Papst Leo den Hunnenkönig Attila zum Abzug von Rom bewegt. Er empfing eine Anzahlung von 400 Scudi und begann die Arbeit, wie es scheint, al fresco. Aus welchen Gründen sich die Arbeit verzögerte und die Fertigstellung auf sich warten ließ, wissen wir nicht mehr, jedenfalls scheint sie sich sehr in die Länge gezogen zu haben, denn eines Tages ließ der



Abb. 80. Cephalus und Prokris. Braunschweig, Gemäldegalerie. Photographieverlag von F. A. Bruckmann in München. (Zu Seite 107.)

Kardinal, welcher Uditore della Camera apostolica war, einige nennen ihn Pamfili, andere Spinola, den Künstler rufen und überschüttete ihn mit Vorwürfen: Ich verstehe nicht, fuhr er den überraschten Maler an, was Ihr für eine Art zu arbeiten habt, die 400 Scudi, die habt Ihr ganz schön genommen, aber daß Ihr das Bild auch fertig macht, das fällt Euch gar nicht ein! Guido soll ihm geantwortet haben, so lasse er sich nicht behandeln, denn Kardinäle könne der Papst zwar kreïeren so viel er wolle, Leute von seiner Art aber nicht, das stehe bei Gott allein. Passeri, der diese Antwort berichtet, überträgt hier wohl nur eine der landläufigen Künstleranekdoten auf Guido Reni, mit dessen ganzer Art und Weise sie durchaus nicht im Einklang steht. Wahrscheinlich gab diese Affäre aber den Anstoß dazu, daß Guido Rom, wo er den Anfeindungen seines früheren Schülers Sementi ausgesetzt war, verließ. Er gab die empfangene Anzahlung zurück, mit ziemlichen Schwierigkeiten, da er gerade in Spielschulden steckte, ließ das begonnene Bild vom Maurer übertünchen und begab sich nach Bologna, wo er im Frühjahr 1622 eintraf.

Das Altarbild für die Peterskirche sollte erst der Cavaliere d'Arpino malen, aber da dieser es auch nicht ausführte, so wurde der Auftrag mehrere Jahre später einem andern Bolognesen, dem Alessandro Algardi übertragen, der das berühmte Marmorrelief anfertigte, ein Hauptwerk barocker Bildnerkunst, welches sich heute noch an seinem Platz auf dem Altar befindet.

Diesmal war Guido in die Heimat zurückgekehrt, um sie nicht wieder zu verlassen. Wenn er schon in den letzten Jahren die Altmeister der Malerkunst durch sein Können überflügelt und in den Schatten gestellt hatte, so nahm er, seit Lodovico Caracci und Dionys Calvaert in demselben Jahr 1619 gestorben waren, auch gesellschaftlich den ersten Rang in der Künstlerkolonie Bolognas ein. Er stand auf der Höhe seines Ruhmes und war ein Mann in den besten Jahren. Wie er ein schönes Kind gewesen, an dessen Wiege die Grazien gestanden, so war er auch ein schöner Mann geworden. Ein wohlgebauter Körper, dessen Glieder von schönstem Ebenmaß waren, trug einen edlen Kopf; der Teint war weiß und rot, die Augen von dunkler Bläue, die Nase leicht gebogen, Hände und Füße lang und schmal. Er war reinlich und, fügt sein ältester Biograph hinzu, niemals roch er übel, was in jener Zeit, welche eine Körperpflege absolut nicht kannte, durchaus ungewöhnlich gewesen sein muß. Er legte großen Wert auf eine sorgfältige und kostbare Kleidung, im Sommer trug er Seide, im Winter Samt oder spanisches Tuch, jeder seiner Anzüge pflegte 50 bis 60 Scudi zu kosten. Er war ungemein wohltätig und unterstützte Hilfsbedürftige in einer Weise, die seine Mittel überstieg, so wurde er, der dabei liebenswürdig und bescheiden war, vom niederen Volk vergöttert, von der guten Gesellschaft gesucht und gefeiert.

Der Ton der Gesellschaft hatte sich während der Jahre, in denen Guido herangewachsen war, sehr geändert, an die Stelle der naiv-lebensfreudigen Renaissancemenschen waren Leute getreten, denen das gesellschaftliche Dekorum das Höchste war. Jeder strebte danach, Marchese, Conte, Duca zu werden, jeder wollte Eccellenza tituliert sein, die Individualität verschwand hinter der Schablone der Bienséance, welche die Gesellschaft forderte. Der Ton der Unterhaltung wurde feierlich und zeremoniös, man äußerte sich so schwulstig, wie es die Dichtung der Zeit auch tat, die Allegorien und Symbole, welche uns in der Kunst jener Jahre heute so frostig und leblos berühren, spielten damals eine ebenso große Rolle im täglichen Leben. Als Graf Astorre Orsi dem Legaten Kardinal Sacchetti in Bologna ein Fest gab, wurde an zwanzig Tafeln gespeist, jede derselben war durch eine allegorische Statue und bezügliche Motti einer gewissen Gottheit geweiht, ein junges Mädchen als Genius der Gemütlichkeit verteilte die Plätze, jeder Gang wurde von Göttern und Göttinnen aufgetragen, derentwegen der ganze Olymp in Kontribution gesetzt war. Wie Malvasia berichtet lud die vor-



Abb. 81. Andromeda. Palazzo Rospigliosi in Rom. Schulbild.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 108.)

nehme Gesellschaft Bolognas Guido zu all ihren Festen ein, er war aber in der Annahme von Einladungen so zurückhaltend, daß die Kardinäle, deren Häuser er besucht hatte, sich dessen in Rom laut berühmten.

Die Vergnügungen der oberen Klassen, welche ehemals hauptsächlich in Turnieren bestanden hatten, wurden erst mit theatralischen Darbietungen verquickt, 1619 führte man auf der Piazza maggiore die Hochzeit des Peleus und der Thetis auf, 1628 Amor als Gefangenen in Delos, 1632 Amor als Gott der Rache; allmählich aber trat der Anteil, den der Sport an diesen Vorstellungen genommen hatte, völlig zurück und das Theater verdrängte jede andere Betätigung.



Abb. 82. Die Jahreszeiten. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie. Wiederholung in Neapel, Museo nazionale.
Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 108.)

Im Jahre 1600 war in dem großen Saal des Palazzo del Re Enzio eine hölzerne Bühne aufgeschlagen und mit der Oper Euridice von Ranuccini eingeweiht worden; als dieses Theater am 7. Oktober 1623 bei der Aufführung von Guarinis Pastor fido abbrannte, da traten die Liebhabertheater an seine Stelle, die in den Villen der Bianchetti, Albergati, Malvasia, Orsi Dilettanten und Künstler zu Aufführungen von Opern, Singspielen und Komödien vereinte. Das neue Theater, das 1630 fertig war, besaß Maschinerien, welche lebende Pferde samt ihren Reitern durch die Luft trugen, die ganze Stadt war stolz auf die Einrichtungen ihrer Bühne.

Die Verfeinerung der äußeren Formen äußerte sich auch noch in anderer Weise. Während man bis zum Jahre 1604 die Hinrichtungen in der Weise vollzogen hatte, daß der Delinquent einfach so lange zu einem Fenster des Rathauses hinausgehängt wurde, bis er tot war, erbaute man jetzt einen feinen Galgen, eine Kulturerrungenschaft, welche den amtierenden Scharfrichter derart verblüffte, daß er einen gewissen Domenico Grandi, der dieses Gerüst einweihen sollte, beinahe hätte entwischen lassen.

Die innere Kultur hielt mit der Förmlichkeit der äußeren keinen Schritt, gerade in diese Jahre verlegen die Chronisten Bolognas die Erfindung der geheimen Falltüren, durch die man unliebsame Gäste auf Nimmerwiedersehen in unterirdischen Löchern verschwinden lassen konnte; niemals sollen in Bologna mehr Mordtaten vorgekommen sein, 1636 z. B. erschlug Laura Nascimbeni, die erst

den dritten Mann besaß und auf den vierten Appetit hatte, ihren Gatten im Schlaf, dann brachte sie das Zimmer in Unordnung, fesselte sich selbst an den Bettfuß und rief kläglich um Hilfe. Da man damals keine Geschworenengerichte für interessante Witwen besaß, wurde die Dame zur Sühne der Mordtat lebendig verbrannt. Bologna war zwar von alters her eine Stätte der Bildung, aber nur der höheren, das Wissen, das hier gelehrt wurde, war nur reicher Leute Kindern zugänglich gewesen, so daß auch die Schulbildung Guido Renis viel zu wünschen übrig ließ; aus seinen Briefen sieht man wie schwer es ihm wurde für seine Gedanken den passenden schriftlichen Ausdruck zu finden, von Orthographie ganz zu schweigen. Erst im Jahre 1613 gründete Giovanni Fiamella fünfklassige Elementarschulen, deren Unterricht zum Nutzen des niederen Volkes umsonst erteilt wurde.

Wie der Ton des Umgangs ein anderer wurde, die Anschauungen sich änderten und die Manieren feiner wurden, so begann auch der Zuschnitt des Lebens ein anderer zu werden. Noch am Ende des sechzehnten Jahrhunderts hatten auch die Vornehmen die Wände ihrer Zimmer nur mit Ledertapeten bekleidet, jetzt begann man, sie mit Seide oder Goldstoff zu bespannen und behängte sie mit Bildern von der Hand berühmter Meister. Die Truhen, welche früher den Hauptbestandteil des Mobiliars ausgemacht hatten, wurden durch geschnitzte und vergoldete Sitzmöbel verdrängt, welche gepolstert und mit Samt bezogen waren. Kutschen waren noch im sechzehnten Jahrhundert in Italien eine Seltenheit gewesen, die erste besaß 1534 Riccarda Cybò Malaspina, jetzt waren sie für jeden, der auf Distinktion hielt, zu einer Notwendigkeit geworden, auch Guido Reni schaffte sich eine solche an, die aber weniger von ihm selbst oder seiner alten Mutter, als von seinen Hausgenossen benutzt wurde. So abgeneigt er auch für seine Person dem Luxus war, so zwang ihn das Zureden seiner Leute doch dazu,



Abb. 83. Der Wettlauf der Atalante und des Hippomenes. Neapel, Museo nazionale. (Zu Seite 108.)

den Ansprüchen der Konvention auch darin zu genügen, daß er sich eine Garnitur von zwölf Samtstühlen anschaffte, damit die Gäste, welche kamen, um ihn zu besuchen, in würdig ausgestattete Räume geführt werden könnten.

Er wurde von den Bolognesen wie eine Sehenswürdigkeit des Ortes betrachtet, jeder Fremde, der sich auf der Durchreise aufhielt, wurde in sein Atelier geführt, um den großen Maler zu sehen, der nie anders, als mit dem Hut auf dem Kopf und in einen schön drapierten Mantel gehüllt an der Staffelei zu stehen



Abb. 84. Apoll und Marsyas. München, Alte Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 108.)

pflegte. In Gegenwart besonders hoher Besucher pflegte er mitunter, um sein Können zu zeigen, ganze Bilder in der kurzen Zeit von etwa zwei Stunden zu vollenden. Guidos Eitelkeit war nicht sowohl persönlicher Natur, sie zielte vielmehr auf eine geradezu eifersüchtige Wahrung der Vorzüge seines Standes ab und auch darin hing sie mit den Anschauungen der Zeit zusammen, die jedermann mit der Gier nach Titeln, Orden und Würden erfüllte und jeden veranlaßte, über seinen Stand hinaus zu streben, um auf den anderen herabsehen zu können. War Guido sonst liebenswürdig, gefällig und umgänglich, so konnte er, wenn es sich um den Vorzug seines Standes handelte, schroff und ablehnend bis zur Grobheit werden. Aus diesem Grunde forderte er auch für seine Bilder Preise, wie sie



Abb. 85. Studien zu einem segnenden Christuskind. Zeichnung. Florenz, Uffizien.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 108.)

bis dahin noch nicht erhört worden waren und wenn er in der Bewilligung derselben von seiten der Besteller ein Zeichen seiner Wertschätzung erblicken durfte, so hat er sich doch nie selbst in Verhandlungen eingelassen. Er überließ diese den Zwischenhändlern und pflegte zu sagen, er bekomme seine Bilder nicht bezahlt, er pflege sie zu verschenken, allenfalls gegen Geschenke der Empfänger. Er erhielt im Durchschnitt für eine ganze Figur 100 Scudi, für eine in halber Größe 50, für einen Kopf 25 Scudi.

Wenn diese Preise seinen Kunstgenossen unerhört hoch erschienen und die Art und Weise, in der Guido Reni die Verhandlungen über seine Forderungen führen ließ, ihnen so bemerkenswert „geschickt“ vorkam, daß z. B. Bernini, der eine scharfe Zunge und lebhaften Witz besaß, den Künstler in einer seiner Komödien deswegen durchhechelte, so hätte Guido noch viel mehr fordern dürfen, als er tat, denn seine Bilder stiegen, kaum daß sie aus seinen Händen gekommen waren, ganz enorm im Preise. Liebhaber und Händler — und schon im Italien des siebzehnten Jahrhunderts vereinigten sich die beiden oft in einer Person — verkauften Bilder, die sie eben erst vom Künstler für 50 und 60 Scudi erworben hatten, für das Doppelte, ja, das Drei- und Vierfache und der Marktwert der Bilder Guidos stieg, je mehr er selbst seine Preise im Laufe der Zeit hoch und immer höher schraubte. „Wofern er nun selbige Gelder,“ wir geben das Wort dem alten Sandrart, „anderster vernünftig und gesparsam anzulegen gewüst, er ihme wohl einen großen Schatz zusammen samlen mögen, weiln aber sein Gemüt sehr liberal sich bezeugte, lebte er höflich, geschickt und unverheyrathet.“

Wenn Guido nun trotz rastlosen Fleißes und riesiger Einnahmen doch nicht zu Vermögen kam, sondern in diesen letzten Jahren in völlig zerrüttete Verhältnisse geriet, so ist daran die einzige Leidenschaft schuld, die man außer der für seine Kunst an dem Meister bemerken wollte, das Spiel. Guido war ein eifriger, unermüdlicher Spieler und als solcher ein rechter Sohn seiner Vaterstadt. Bologna ist die Heimat des Tarocks, dessen Karten um das Jahr 1419 von dem hier in der Verbannung lebenden Francesco Antelminelli Castracani Fibbia aus Pisa erfunden worden sind. In Bologna wurde so eifrig gespielt, daß alle Straßen und die Arkaden stets voller Spieler saßen und der Magistrat sich 1581 genötigt sah, das Spiel auf offener Straße zu untersagen; mit welchem Erfolg dies Verbot erging, wird uns nicht gesagt, groß wird er nicht gewesen sein, denn im Jahre 1588 z. B. trug die Steuer auf Spielkarten 7000 Scudi. Guido verspielte alles, sein Kapital, seine Ersparnisse, seine Einnahmen, selbst die goldenen Ehrenketten, die er zum Geschenk erhielt, Sandrart beziffert die Spielverluste des Künstlers auf 100 000 Kronen. Er mußte Geld borgen, stellte Wechsel aus und war beständig in finanzieller Bedrängnis. Er fiel schließlich Gläubigern in die Hände, die ihn schonungslos ausbeuteten, er malte in Tage- und Stundenlohn, schleuderte die so beliebten Halbfiguren in drei Stunden alla prima ohne Untermalung auf die Leinwand und konnte sich aus diesen Nöten um so weniger erretten, als er nach dem Tode seiner Mutter, die seinen Hausstand in Ordnung gehalten hatte, Domestiken überlassen blieb, die ihn mit seinen Schülern um die Wette ausgeplündert haben. Guido war ein Weiberfeind, er hat sich nicht verheiratet und nie weibliche Bedienung um sich geduldet. Diese Abneigung ging bei ihm bis zur völligen Idiosynkrasie, er soll einmal, als sich ein Frauenhemd unter seine Wäsche verirrt hatte, förmliche Nervenzufälle bekommen haben. Wie das nun alten Junggesellen zu gehen pflegt, die Vernachlässigung der Weiblichkeit rächte sich in dem Verfall seines Hauswesens. Dienstboten und Schüler machten sich



Abb. 86. Kinderstudie. Handzeichnung. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 108.)

seine finanzielle Bedrängnis schamlos zunutze, sie gaben ihrem Herrn Vorschüsse und machten sich mit Wucher bezahlt, sie bemächtigten sich seiner Bilder, Skizzen und Handzeichnungen, die sie mit Vorteil verkauften. „Sintemalen," sagt Sandrart, „sich deren etliche, welche mit ihm umgangen, mit Weib und Kindern allein von dem Gut, so sie von ihm gewonnen, ernähret haben." Der Undank der Schüler, die Habgier der Domestiken, die Frechheit der Modelle, welche in seinem Hause ihr Wesen trieben, müssen dem armen Guido das Leben gründlich verbittert haben, trotzdem blieb er immer gelassen und vornehm in seiner Haltung. Er verlor auch bei den größten Verlusten nie seine Fassung und wenn sich seine Mitspieler darüber verwunderten, pflegte er zu sagen: „Aber meine Herren, ich habe ja nur Geld verloren und weder Arme noch Beine." Nur einmal soll ihn der Gleichmut, der seinen Charakter zierte, beinahe verlassen haben, das war als „die Heiligen in dem Kartenspiel als die ihm gar disfavorabel gewesen" ihn eines Tages einen Gewinn von 4000 Doppien machen ließen. Das war für jemand, der daran gewöhnt war, stets zu verlieren, zu viel und er gestand später, er sei nicht eher wieder froh geworden, als bis er wieder das Doppelte verloren gehabt habe.



Abb. 87. Kinderstudie. Handzeichnung. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 108.)

Solche Gewohnheiten konnten auf sein Schaffen unmöglich ohne Einfluß bleiben, sie erklären zur Genüge die Ungleichwertigkeit der Arbeiten seiner letzten Lebensjahre, wo neben Werken, die in Erfindung, Zeichnung und Farbe zu Guidos besten gehören, solche stehen, die des Künstlers durchaus nicht würdig sind. Diese Gewohnheiten und die peinlichen Situationen, in die er durch sie versetzt wurde, machen es auch begreiflich, daß Guido mit seinen Auftraggebern manchmal in einer Weise verfuhr, die man nicht mehr als fair bezeichnen kann. Das zeigt in bezeichnendster Weise gleich der erste Auftrag, der am Beginn dieser Epoche steht. Am 21. April 1622 verpflichtete sich Guido durch Kontrakt mit den Vorstehern der Seidenzunft in Bologna für die Zunftkapelle in der Mendikantenkirche ein Bild zu malen, die Glückseligkeit Hiobs nach überstandenen Prüfungen darstellend. Das Gemälde sollte 25 Personen zeigen, zehn davon über Lebensgröße in ganzer Figur. Als Preis setzte man 3000 Lire in Bologneser Währung aus, 1000 bekam der Maler sofort als Anzahlung, 500 sollten ihm bezahlt werden, wenn er das Bild skizziert habe, der Rest nach Vollendung. Nach Ablauf von 15 Monaten sollte das Bild fertig sein, aber nicht 15 Monate, sondern 15 Jahre haben die Herren von der Zunft darauf warten müssen. Gualandi hat in seinen „Memorie" die Akten dieses Handels abgedruckt, Guhl sie danach im Auszug übersetzt, es ist eine Angelegenheit, in welcher der Künstler moralisch sehr schlecht abgeschnitten hat, Anstand und Entgegenkommen sind dabei ausschließlich auf Seite der „Banausen" zu finden. Es klingt fast wie Ironie, wenn man hört, daß die Besteller, nachdem sie elf Jahre lang auf die Fertigstellung eines Bildes gewartet haben, welches ihnen nach fünf Vierteljahren übergeben werden sollte, bei dem Maler anfragen, ob er die Beendigung nicht etwas „beeilen" könne. Da Guido so

eklatant im Unrecht war, tat er das klügste, was unter diesen Umständen zu tun war: er stellte sich beleidigt und erklärte, er werde die Anzahlung zurückgeben und ihnen die begonnene Leinwand schenken. Am 28. Februar 1633 zahlt er auch 1500 Lire zurück, von einer Übergabe des angefangenen Bildes ist aber nicht weiter die Rede. Die Zunft wendet sich nun an Domenichino, der aber von Neapel nicht fortkann und beginnt dann Verhandlungen mit Guercino. Als Guido davon hört, ärgert er sich, denn diesen Künstler nannte er zwar einen großen Koloristen, pflegte sich aber sonst ziemlich wegwerfend über ihn zu äußern: er habe keine eigene Manier, sondern suche ihm selbst alles abzusehen, er erhalte viel geringere Preise für seine Bilder usw. Kurz um ihm diesen Auftrag nicht zu



Abb. 88. Das Christuskind. Wien, Liechtenstein-Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 108.)

überlassen, ließ er die Zunft unter der Hand wissen, daß er zu neuen Verhandlungen bereit sei. Nun verlangte er auf einmal statt 3000, dem ursprünglich vereinbarten Preis, 5000 Lire, und die Herren gehen auf diese Forderung ein, denn sie legen den größten Wert darauf, ein Bild von ihm zu erlangen, „den man den Maler des Paradieses nennen könne“. Einstweilen ließ der Maler des Paradieses die Besteller warten und als dieselben im August 1634 wieder zu ihm kommen und ihn bitten, doch das Bild endlich zu vollenden, da ist er zwar sehr liebenswürdig und scharmant, aber schließlich erklärt er, 5000 Lire sei lange nicht genug, unter 9000 Lire könne keine Rede davon sein, daß er das Bild abgebe. Die Zunft tritt zu einer Beratung zusammen und beschließt endlich, ihm 6000 Lire zu bewilligen, aber nicht mehr. Die Verhandlungen, die von Guido Renis Seite durch einen gewissen Jacobs, einen in Bologna ansässigen Silberschmied niederländischer Nationalität, geführt werden, ziehen sich ziemlich lange

hin, endlich am 30. März 1635 kommt der Unterhändler und erklärt, Guido wolle das Bild in drei Monaten vollenden, müsse aber auf der Stelle — vorher! — 5000 Lire bekommen. Wieder tritt die Zunft zu einer Beratung zusammen, aber da sie mit Recht über das Verfahren des Malers ungehalten ist, wird ihm erklärt, daß von einer vorherigen Zahlung nicht die Rede sein könne. Gut, antwortet Guido, wenn ich die 5000 Lire nicht kriege, mache ich es überhaupt nicht, nur um dieses Geld sofort zu bekommen, habe ich versprochen in drei Monaten damit zu Ende kommen zu wollen. Endlich reißt den Herren die Geduld und sie stellen Guido vor, wie sie selbst es zwar niemals an Entgegenkommen hätten fehlen lassen, das Dreifache des ursprünglich ausgemachten Preises sei ihm bewilligt



Abb. 89. Das schlafende Christuskind. Neapel, Museo nazionale.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 108.)

worden, auf ihn aber sei in keiner Beziehung Verlaß, man wisse nie, wie man mit ihm daran sei. Nun gibt der Maler klein bei, also sollten sie ihm das Geld erst nachher geben, er werde sich die Summe dann einstweilen borgen, sie sollten wenigstens die Zinsen zahlen und einen von ihm ausgestellten Wechsel mit unterschreiben, eine Zumutung, welche die Herren aber ablehnen. Nach alledem hat es immer noch ein ganzes Jahr gedauert, bis das Bild fertig wurde, erst am 7. Mai 1636 wurde es nach Santa Marta gebracht, um retuschiert und gefirnißt zu werden, am 10. Mai fand der Transport nach der Mendikantenkirche statt, wo es, nachdem es drei Monate öffentlich ausgestellt worden war, am 17. August an seinen Platz auf dem Altar verbracht wurde. Guido war naiv genug, noch eine Extragratifikation von 500 Lire zu fordern, die ihm aber, trotzdem er wiederholt mit diesem Ansinnen kam, abgeschlagen wurde, die Zunft fand, sie käme

teuer genug zu einem Bilde, das nicht nur weniger Figuren enthalte, als man gedacht, sondern auch mehr als dreimal so viel koste.

Das Gemälde, welches unter so großen Schwierigkeiten zustande gekommen war, hat die Geduld und Nachsicht, welche die Besteller dabei haben beweisen müssen, nicht einmal durch die Vorzüge seiner künstlerischen Qualitäten belohnt. Man fand schon damals, daß es durchaus nicht auf der Höhe von Guidos Können stände, Malvasia, ein persönlicher Freund des Malers, nennt es flach, ohne Charakter und affektiert in den Bewegungen. Es befand sich bis zur Invasion der Franzosen an dem Platz, für den es bestimmt war, dann kam es mit dem übrigen Kunstraub der Franzosen nach Frankreich, von wo es nicht zurückkehrte. Es ist verschollen, wahrscheinlich in irgendeinem vergessenen Provinzialmuseum versteckt oder vergessen in den Räumen eines der Schlösser von Napoleons Paladinen, die sich in die Beute skrupellos geteilt haben. Es zeigte Hiob auf einem Thron, umgeben von den Freunden, welche ihm Geschenke darbringen; G. M. Mitelli hat es gestochen und dadurch wenigstens ein Urteil über die Komposition ermöglicht. In der Galerie der Eremitage zu St. Petersburg befindet sich eine ausgeführte Skizze zu diesem Gemälde.

In dem gleichen Jahr 1622, in dem Guido für die Dauer in die Heimat zurückgekehrt war und den Kontrakt mit der Seidenweberzunft abschloß, erhielt er auch den Besuch van Dycks, der sich auf seiner Italienfahrt in Bologna aufgehalten hat. Wenn uns über ihr Zusammentreffen auch nichts berichtet wird, so darf man als sicher annehmen, daß sie sich persönlich begegnet sind, van Dyck kann Bologna unmöglich verlassen haben ohne dem Meister einen Besuch zu machen, dessen künstlerische Eigenart der seinigen so nah verwandt war. In seinem an ein einsam erhöhtes Kreuz gehefteten Christus, in den Typen seiner Madonnen, Heiligen und Putten erinnert der Vlame ja nur zu deutlich an die Eindrücke, die er von der Auffassung Guidos empfangen.

Das Jahr 1630 ist in der Geschichte Bolognas denkwürdig durch die große Pest, welche die Stadt verheerte. Vom Mai bis zum November sollen innerhalb der Mauern 23600, im Landbezirk Bolognas aber 18000 Menschen von der Seuche hingerafft worden sein. In der Stadt waren die Kirchspiele Santa Cristina della Fondazza, in der 25 von 100 Einwohnern starben, und Santa Maria della Mascarella, in dem die Sterblichkeit bis zu 32 vom Hundert stieg, besonders heimgesucht. Der Legat Kardinal Bernardino Spada tat alles, was in seinen Kräften stand, um die Not der Bevölkerung zu lindern und mit Rat und Tat zu Hilfe zu kommen. Als die Krankheit erloschen war, da beschloß man, zur Erinnerung an die Zeit der Prüfung und zum Dank für das Aufhören der Epidemie Denkmale zu stiften, welche dem Rosenkranz geweiht waren, denn dieser Andacht und ihren Bitten schrieb man die Befreiung der Stadt von der Geißel der Pest zu. Die Studenten des Dominikanerordens ließen von Giulio Cesare Conventi auf der Piazza San Domenico die große Pestsäule mit der Madonna del Rosario errichten, die 1632 fertig war, der Magistrat aber gab Guido Reni im November 1630 noch eine große Fahne im Auftrag.

Das Bild, welches Guido auf Seide malte, was er überhaupt gern tat, weil er diesen Stoff für dauerhafter hielt als Leinwand, ist auch lange Zeit in der großen jährlichen Dankprozession mitgeführt worden, bis es aus Rücksicht auf die Erhaltung durch eine Kopie von der Hand des Pier Francesco Cavazza ersetzt worden ist (Abb. 22). Guidos Original befindet sich heute in der Pinakothek Bolognas. Das Gemälde zeigt in seinem oberen Teil die heilige Jungfrau mit dem göttlichen Kind auf Wolken, umgeben von Engelknaben, die Rosen streuen und Rosenkränze aus Perlen halten, unten die Schutzheiligen Bolognas, deren Anzahl sich, seit Guido vierzehn Jahre zuvor die Madonna della Pietà gemalt hatte, um zwei vermehrte, nämlich um die mittlerweile durch den Papst Gregor XV. kanonisierten Heiligen des Jesuitenordens, den heiligen Ignatius und den heiligen Franz Xaver;

ganz unten, im Ungewissen verschwimmend, die Stadt Bologna, kenntlich an den die Mitte einnehmenden schiefen Türmen. Die Gestalten der sieben heiligen Männer sind wundervoll charakterisiert, der Zweck, der sie anscheinend in den Wolken vereint, um bei der heiligen Jungfrau eine Fürbitte für die von ihnen geschützte und nun so hart geprüfte Stadt einzulegen, ist glänzend zum Ausdruck gebracht. Die Inbrunst des Gebetes spricht besonders beredt aus den durchgeistigten Zügen des heiligen Franciscus von Assisi, der den Mittelpunkt der herrlichen Gruppe bildet, eine Glut leuchtet aus seinen Augen, die wie der Zwang einer magischen Beschwörung wirkt. Guido soll sich für die Darstellung dieses seelenvollen Antlitzes der Züge seines intimsten Freundes, des Saulo Guidotti bedient haben. Überirdische Ruhe, fast möchte man sagen leise Müdigkeit, liegt



Abb. 90. Cupido. Rom, Galerie Corsini.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 108.)

über der heiligen Jungfrau, während die schwebenden und spielenden Engel die ganze Anmut atmen, welche Guido seinen Kindergestalten zu geben wußte.

In dem gleichen Jahre 1630, in welchem die Pest außer in Bologna auch in Mailand wütete, erhielt die Stadt einen Besuch, der wohl auch dann unbemerkt vorbeigegangen sein würde, wären die Zeiten weniger ernst gewesen. Auf der Durchreise von Venedig nach Rom hielt sich Velasquez hier vorübergehend auf, so kurze Zeit, daß er nicht einmal seine Empfehlungsschreiben an die Kardinäle Ludovisi und Spada abgab. Wie schnell er aber auch weitergereist sein mag, um dem verseuchten Ort zu entrinnen, wir werden doch wohl annehmen dürfen, daß er in der Person des berühmtesten Malers, den Italien damals besaß, sicher das Handwerk begrüßt haben wird. Guido Reni war zu jener Zeit der gefeiertste Maler der Gegenwart, Velasquez, der damals unbekannte spanische Künstler, der, in dem die Zukunft den größten sehen sollte. Die Wahrscheinlichkeit, daß beide in Beziehungen zueinander getreten sind, ist sogar um so größer,

als Velasquez dem Bologneser Meister einen Auftrag seines Königs vermittelte. Joachim von Sandrart erzählt in seiner Selbstbiographie die Geschichte von den zwölf Bildern, welche der König von Spanien bei den zwölf besten Malern Italiens bestellte, alle von einer Größe und alle mythologische Sujets darstellend. Unter diesen Künstlern befanden sich außer dem Erzähler selbst noch Domenichino, Guercino, Pietro da Cortona, der Cavaliere d'Arpino, Valentin, Andrea Sacchi, Lanfranco, Poussin, als erster aber Guido Reni, dem die Entführung der Helena zufiel. Der schönste Mann die schönste Frau entführend, welch glänzender Vorwurf für einen Künstler, man fühlt ordentlich, wie hier im Zusammenklang vollendeter Schönheit, glühender Liebe und sinnlicher Leidenschaft ein Meisterwerk entstehen muß. Und nun sehe man, was Guido daraus gemacht hat! Einige Männer und Frauen, die sich nach dem im Hintergrund angedeuteten Meer hin bewegen, nichts von Aufregung, Heimlichkeit, Leidenschaft, ganz ruhig schreiten sie dahin, gemessen die Männer, zimperlich die Frauen. Helena rafft ihr Kleid und macht ein Gesicht, als bange ihr vor der Seekrankheit, Paris sieht sich um, als gäbe er acht, daß auch das Gepäck der Dame nicht etwa vergessen wird, ein Gepäck, dessen Hauptbestandteil Schoßhunde und kleine Affen bilden. Nur zwei allerliebste Amorinen, von denen der eine ein Zwillingsbruder des Hesperus aus der Aurora ist, deuten durch Gesten und Bewegung an, daß es sich hier um eine Liebesgeschichte handelt. So lahm die Komposition, so überzierlich die Behandlung der Gewänder für unseren Geschmack erscheint, so schön und leuchtend ist die Farbe, die zumal in der lichten Haltung von Luft und Meer einen Eindruck von großer Heiterkeit hervorbringt (Abb. 23).



Abb. 91. Amor scherzend. Rom, Accademia di S. Luca.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 108.)



Abb. 92. Amor. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie. (Zu Seite 108.)

Vielleicht erklärt sich daraus der Enthusiasmus, den das Bild erregte, als es vor seiner Ablieferung in Bologna ausgestellt wurde. Es hat einen wahren Regen von Gedichten und Preisschriften hervorgerufen. Malvasia zählt allein neun verschiedene Schriften auf, die sich mit der Verherrlichung desselben befassen. Trotzdem ist diese Entführung der Helena so wenig an ihren Besteller gelangt, wie irgendein anderes Bild dieser Serie, Justi glaubt mit Recht, weil Philipp IV. zwar bestellen, aber nicht bezahlen konnte. Warum hätte der spanische Hof, der alles schuldig bleiben mußte und seine eigenen Angestellten jahrelang auf die Zahlung ihrer Gehälter warten ließ, gerade italienische Maler honorieren sollen? So machte der spanische Gesandte in Rom, dem Guido das Bild durch Vermittlung des Kardinals Barberini zustellen wollte, allerhand Ausflüchte, bis er, was wohl die Absicht gewesen war, den Maler so gereizt hatte, daß dieser erklärte, der König von Spanien erhalte es nun überhaupt nicht mehr. Maria von Medici kaufte es oder wollte es kaufen, da sie aber auf der Flucht vor ihrem Sohn unsteten Aufenthaltes für Bilder wenig Verwendung gehabt haben wird, gelangte die Leinwand erst an einen Herrn von Antoliera und dann durch verschiedene Hände in die Sammlung der Louvre-Galerie. Das Bild wurde so bewundert, daß ein Schüler Guido Renis namens Vignati den Wärter bestach und in drei Nächten heimlich eine Kopie davon anfertigte; die Kopie Giacinto Campanas wurde von Guido selbst übergangen und retuschiert und befindet sich



Abb. 93. Bacchus. Florenz, Palazzo Pitti. (Zu Seite 108.)

noch im Palazzo Spada in Rom. Wie sich Guidos Komposition hier wenig glücklich zeigt, will sie einen Vorgang in einem mehrfigurigen Bilde glaubhaft machen, so hat sie auch sonst in ähnlichen Fällen versagt, Rebekka und Eliefer am Brunnen (Palazzo Pitti in Florenz) (Abb. 24), Ninus und Semiramis (königliche Gemäldegalerie in Dresden) (Abb. 25) sind Beispiele dafür; die Schönheit der Farbe und die Sorgfalt des Arrangements können für den Mangel an gedanklichem Inhalt nicht entschädigen.

Wenn Guido Reni in den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens dem Fresko ganz entsagte, so hat er dagegen auf dem Gebiete der Ölmalerei eine außerordentlich umfassende Tätigkeit entwickelt. Nach Hunderten zählen die Staffeleibilder, welche in diesen Jahren sein Atelier verlassen haben, von überallher erhielt er Aufträge, so daß alle großen Galerien Europas, besonders jene, deren Ursprung in das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert zurückgeht, in denen die Schätzung der bolognesischen Meister ihren höchsten Grad erreichte, an Werken seiner Hand außerordentlich reich sind, die Galerie des Louvre, die kaiserliche Gemäldesammlung in Wien, jene in Dresden, die National Gallery in London, die Eremitage in St. Petersburg u. a. besitzen Dutzende seiner Bilder. Außer für Rom und Bologna lieferte er Altarblätter auch nach Carpi, Genua, Modena, Siena, Perugia, Reggio, Neapel, Pesaro, Fano und anderen italienischen Orten, die italienischen kleinen Fürsten wetteiferten mit den ausländischen, ihm Bestellungen zukommen zu

lassen, der Herzog, spätere Kurfürst Maximilian von Bayern, der König und die Königin von England, der König und die Königin von Spanien, die Königin von Frankreich, der König von Polen und andere beeiferten sich durch eigenhändige Briefe und fürstliche Geschenke ihm den Hof zu machen, um Bilder von ihm zu erhalten; aus der zeitgenössischen Literatur tönt ein lautes Echo seines Ruhmes. Gedichtsammlungen erschienen zu seinen Ehren, wenn er auch selbst auf diese Ausbrüche der Begeisterung wenig Wert legte und einmal einen solchen Band, der ihm unter dem Titel „Lodi al Signor Guido Reni“ gewidmet wurde, mit einem neuen Titel versehen ließ, welcher in „Lodi a varie pitture del Signor Guido Reni“ geändert war.

Das Altarbild, welches er für die Kapuzinerkirche in Bologna gemalt hatte, der Gekreuzigte mit Maria, Johannes und Maria Magdalena, sprach durch die tiefe Religiosität die Besteller so an, daß er denselben Vorwurf noch oft wiederholt hat. Eine verkleinerte Kopie empfing der Kardinal Gessi, der sie in seine Kapelle in der Kirche Santa Maria della Vittoria in Rom stiftete. Die Galeria Estense in Modena bewahrt ein solches Bild Christi am Kreuz, welches den Erlöser allein zeigt und durch die sorgfältige Durcharbeitung des Lichtes, dessen silbrige Klarheit auch die Schatten durchdringt, eine ungemein starke Wirkung hervorbringt (Abb. 27). Den Kunstfreunden bekannter ist jener Crucifixus, der den Hochaltar der Kirche San Lorenzo in Lucina zu Rom ziert, ein Bild, welches einst der Marchesa Cristina Duglioli Angelelli gehörte und von ihr in die Kirche gestiftet wurde. Ebenso prächtig wie wirkungsvoll zwischen sechs köstlichen Säulen von Nero antico aufgestellt, leuchtet es aus dem Dunkel hervor, wohl das überzeugendste Werk religiöser Kunst, welches sich von Guidos Hand in der ewigen Stadt befindet. Das Bild der Pinakothek in Lucca: Christus am Kreuz mit S. Julian und Santa Caterina wird in der Stärke seines Eindruckes durch die Eleganz der Haltung etwas beeinträchtigt (Abb. 28), gerade wie das große Altarbild der Madonna della Neve, welches sich in der gleichen Stadt in der Kirche Santa Maria nera degli Orlandini befindet, in seiner süßlich gezierten Art Guido nicht gerade von seiner günstigsten Seite zeigt (Abb. 29). Seinen vollendeten Schönheitssinn sowohl in der Wiedergabe nackter wie bekleideter Körper dokumentieren die zwei großen Szenen aus dem Leben Christi, die Taufe in der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien (Abb. 30) und die Übergabe der Schlüssel an den Apostel Petrus im Louvre (Abb. 31). Erstere erwarb Kaiser Ferdinand III. aus der Sammlung des Herzogs von Buckingham, letztere, von besonders sorgfältiger Durchführung, stammt aus dem Dom in Pesaro.



Abb. 94. Der kleine Bacchus. Dresden, Gemäldegalerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 108.)

Die Zartheit von Guidos Empfinden und der ganze Charme

seines großen Könnens treten am deutlichsten zutage, wo er Vorwürfe aus dem Leben der heiligen Jungfrau behandelt, seine Biographen wissen ja auch gar nicht genug von seiner Andacht zur Gottes-Mutter zu erzählen, wie er sich jeden Samstag zu ihrem Gnadenbild nach dem Monte della Guardia begeben und wie sie ihm, der jungfräulich gelebt und nie ein Weib berührt, ihren ganz besonderen Schutz habe angedeihen lassen. Zu diesen Bildern gehört unter anderem die liebliche Verkündigung im Louvre (Abb. 33) und in derselben Galerie die im Ton etwas flauer und flüchtig behandelte Darbringung Christi im Tempel, wo der Künstler die Feierlichkeit des Vorgangs durch einen Zug von Schalkhaftigkeit anmutig zu beleben weiß (Abb. 34). Der kleine Junge im Vordergrund, der gar zu gern mit den zwei Tauben ein bißchen spielen möchte, lenkt sogar die Aufmerksamkeit des halbwüchsigen Ministranten von der Handlung, der er assistieren soll, auf sich ab. Es stammt aus Guidos Spätzeit und wurde von ihm für den Herzog von Modena gemalt. Die Anbetung der Hirten in der Liechtenstein-Galerie in Wien, eine ungewöhnlich figurenreiche Komposition, bezaubert durch den glänzenden Effekt ihrer Lichtwirkung (Abb. 35). Die von dem Körper des göttlichen Kindes gleichmäßig ausstrahlende Helligkeit sendet in der Welle silberner Töne, die sie ausschickt, in der Verklärung, die sie über die Gesichter ausgießt, einen Strahl von göttlicher Heiterkeit in die Seelen. Dies Gemälde gilt für das Monumentalwerk der sogenannten silbertonigen Manier des Meisters und wenn er die seitdem so oft wiederholte Idee des Beleuchtungseffektes auch nicht selbst erfand, sondern Correggio entlehnte, so zeigt das Bild nicht nur, wie vorzüglich Guido charakterisieren konnte, sondern auch, wie glänzend er die Farbe zu handhaben wußte. Eine Wiederholung dieser Darstellung, die aber nicht ganz vollendet ist, befindet sich in der Kirche San Martino über Neapel. In Stil und Ausführung nähert sich dieser heiligen Nacht die Beschneidung Christi, welche Guido Reni 1639 für die Kirche San Martino in Siena malte, wo sie noch heute zu sehen ist.

In der Eremitage zu St. Petersburg befindet sich eine Versammlung der Kirchenväter Hieronymus, Ambrosius, Augustinus, Gregor, Chrysostomus und Basilius, welche über das Geheimnis der unbefleckten Empfängnis Mariä disputieren (Abb. 37). Diese Lehre der katholischen Kirche, die erst 1854 Pius IX. zum Dogma erhob, wurde gerade im Beginn des siebzehnten Jahrhunderts mit Eifer erörtert und mit Feindseligkeit, besonders von den Orden der Franziskaner und Jesuiten gegen die Dominikaner verteidigt. Ein Entwurf zu diesem Bilde befindet sich in der von Beckerathschen Handzeichnungssammlung des Berliner Kupferstichkabinetts (Abb 38). Die Gebärden der Greise führen die Schwierigkeit des Problems, dem ihr so stark betontes Nachsinnen gilt, geradezu aufdringlich vor Augen, während die Gestalt Mariä dagegen zurücktritt. Waagen sagt darüber: „Dieses berühmte Werk gehört zu den ausgezeichnetsten Altarbildern, welche Guido gemacht hat. Die Komposition ist sehr wohl abgewogen, die Charaktere der Heiligen mannigfach und würdig, der edle Kopf der Maria von feinem Gefühl, die Modellierung in allem, namentlich der nackten Teile meisterlich. Die allgemeine Haltung wird indes durch das zu kalte und ganze Rot eines, das zu ungebrochene Blau eines anderen Gewandes gestört."

Den Typus der Immaculata hat Guido wiederholt dargestellt, die Bilder der Akademie in Wien (Abb. 39), der Pinakothek in München (Abb. 40), der National Gallery in London (Abb. 41) zeigen sie in verschiedener Auffassung, aber immer erfüllt von einer überzeugenden Inbrunst des Glaubens und einer Hoheit der Gebärde, deren Verwirklichung er in einem Element höchster Schönheit erreicht. Die Engel, die sie umgeben, die sie krönen, die sie tragen, die singen und spielen, sind von einem Liebreiz, den selbst das Bewußtsein der Anmut nicht zu stören vermag, in Handzeichnungen verschiedener Sammlungen, z. B. zweien aus der Beckerathschen im Berliner Kabinett, sind Skizzen von Guidos Hand zu diesen lieblichen Wesen erhalten (Abb. 43, 44). Die Madonna mit dem Kind hat er verschieden gefaßt,

mehr weltlich mütterlich in dem Bild (Abb. 45), mehr als Himmelskönigin in jenem der Brera, das eine Wiederholung der beiden Figuren aus der Madonna del Rosario darstellt (Abb. 46). In der Tafel der Prado-Galerie ist der göttliche Charakter des Christusknaben mit repräsentativer Würde zum Ausdruck gebracht (Abb. 47). Ein Genrebild aus dem Leben der heiligen Jungfrau ist die sogenannte Nähschule in der Eremitage zu St. Petersburg, welche wohl Maria im Kreise ihrer Gefährtinnen darstellen soll (Abb. 48). Das Bild ist, wie Waagen bemerkt, für Guido um so merkwürdiger, als ihm Gegenstände, die in das Gebiet der Genremalerei fallen, sonst sehr fern lagen. Er findet die Komposition zerstreut, wir möchten lieber sagen von pedantischer Symmetrie, „wofür indes im einzelnen die graziösen Motive, die lieblichen, kindliche Unschuld atmenden und dabei mehr als sonst individualisierten Köpfe und die feine, gegen das Kühle gehende Gesamtstimmung einen schönen Ersatz geben“. Die gleiche Galerie, in der nur wenige Meister der italienischen Schule so reich vertreten sind, wie gerade Guido Reni, besitzt auch den heiligen Joseph, welcher das Christuskind auf dem Arme trägt. „Die Schönheit der Komposition wie der Formen,“ urteilt Waagen über dasselbe, „die größere Wärme des Gefühls, die harmonische, klare und warme Färbung, die mit sichtbarer Liebe gemachte Ausführung machen dieses zu einem der anziehendsten Bilder des Meisters“ (Abb. 49).



Abb. 95. Radierung nach Parmegianino. Bartsch 49.
(Zu Seite 110.)

Die Schönheit jugendlich-männlicher Körper hat Guido hinreißend wiederzugeben gewußt, sowohl in der Pose des Siegers, wie in der des schuldlos Leidenden. Am berühmtesten ist wohl sein Simson, für Francesco Maria Zambeccari gemalt, jetzt in der Pinakothek Bolognas (Abb. 51), und sein Erzengel Michael in der Kapuzinerkirche Santa Maria della Concezione in Rom (Abb. 52).

In dem ersteren stellt er den Helden dar, wie er nach dem Siege über die Philister aus dem Eselskinnbacken trinkt, ein Bild, das durch die wundervolle Modellierung des herrlichen Körpers und den köstlichen Goldton des Kolorits für die manierierte Art der Auffassung entschädigt, störend wirkt nur das Gewand, welches den schönen Akt unnötig zerreißt.

Der Erzengel Michael, in der Kirche aufgestellt, die ein Bruder Papst Urbans VIII. seit 1624 erbauen ließ, zeigt den Engel in einer Haltung sieghafter Herrlichkeit, zu seinen Füßen den besiegten Erzfeind des menschlichen Geschlechts. Noch scheint die stürmische Bewegung des Herabbrausens aus der Höhe Kleidung, Haar und Flügel des Himmelsboten zu durchrauschen, während seine Haltung schon den Sieg ankündet. Nicht einer gewaltigen Kraftanstrengung ist der Dämon unterlegen, die Wahrheit ist es, die den Vater der Lüge zu Boden warf; nicht das Ringen roher Gewalten führt der Künstler vor Augen, sondern die Wahrheit, deren hohe Schönheit Lüge und Häßlichkeit zu Boden schmettern. Die glänzende Komposition, unterstützt durch das sorgfältig abgewogene Kolorit, ist von jeher viel bewundert worden, man verglich den Engel mit dem Apoll von Belvedere und Hermann Grimm nannte ihn „Apoll in der Offiziersuniform des Heiligen". Über die Figur Luzifers kursierten im siebzehnten Jahrhundert in Rom allerhand Gerüchte. Es hieß, Guido habe, nachdem er sich mit dem Kardinal Pamphili Uditore della Camera apostolica (später unter dem Namen Innocenz X. Papst) entzweit hatte, aus Bosheit dem Satan die Züge dieses Kirchenfürsten gegeben. Er soll selbst gesagt haben, daß, wenn die beiden sich ähnlich sähen, das nicht seine Schuld sei, sondern Pech des Kardinals, daß er so häßlich wäre. Es wird wohl Klatsch sein, erfunden, um den Kardinal zu ärgern und Guido zu schaden, eine Vergleichung der Züge Satans, soweit man sie überhaupt unterscheiden kann, mit dem Bilde des Papstes, welches Velasquez von ihm hinterlassen, zeigt kaum eine Spur von Ähnlichkeit.

Zu diesen Aktfiguren gehört auch der David im Louvre, den Guido für den Marschall de Créqui malte, ein schlanker Ephebe in studiert nachlässiger Haltung (Abb. 53), wie der jugendliche Johannes als Prediger in der Wüste, den die Galerie in Dulwich besitzt (Abb. 55), eine Studie zu diesem Bilde unter den Handzeichnungen des Dresdener Kupferstichkabinetts (Abb. 54). Der gleiche Jüngling, Brustbild, befand sich als David in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, mit der das Bild in die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien gelangte (Abb. 56).

Den breitesten Raum im Oeuvre des Künstlers nehmen Brustbilder und Halbfiguren ein, die, so verschieden sie auch nach Geschlecht, Alter und Benennung sein mögen, doch alle einen Zug miteinander gemeinsam haben, der sie dem Typischen nähert: sie schlagen die Augen gen Himmel und öffnen den Mund, ein Charakteristikum des Ausdrucks, das der Maler der Niobe abgesehen zu haben scheint. Heute, wo die zu höchster Vollkommenheit gesteigerten photo-mechanischen Verfahren der Reproduktionstechnik uns erlauben, die ganze Klasse dieser Arbeiten mit einem Blick zu übersehen, wird man nur zu leicht geneigt sein, über dem Äußerlichen, rein Mechanischen dieses Kunstgriffs den inneren Gehalt an Seele und Empfindung zu übersehen und das unseres Erachtens mit Unrecht. Wenn er alle diese Bilder, den Ecce homo, die Mater dolorosa, die büßende Magdalena u. a. oft, ja bis zum Überdruß oft hat wiederholen müssen, so würde das allein schon beweisen, wie stark der Widerhall war, den er mit ihnen in den Seelen seiner Zeitgenossen geweckt und bis auf den heutigen Tag in den Christgläubigen wach erhalten hat. Wenn das Haupt des sterbenden Erlösers im Rahmen der christlichen Kunst die höchste Aufgabe bildlicher Darstellung ist und bleibt, so wird man zugeben müssen, daß Guido Renis Ecce homo dieselbe restlos erschöpft hat. Wem würde beim Anblick dieser, in edelster Schönheit leidenden Züge etwas anderes auf die Lippen treten, als Paul Gerhardts ergreifender Choral:

O Haupt voll Blut und Wunden,
Voll Schmerz und voller Hohn;
O Haupt zum Spott gebunden
Mit einer Dornenkron'.
O Haupt sonst schön gezieret
Mit höchster Ehr' und Zier,
Jetzt aber höchst schimpfieret —
Gegrüßet seist du mir.

Fast alle größeren Galerien, wie jene in Wien, Dresden, Paris, London, Rom und andere besitzen Bilder des Schmerzensmannes in halber Figur oder in Brustbild, die Pinakothek in Bologna den besonders wirkungsvollen Entwurf zu einem solchen in Handzeichnung (Abb. 50, 57, 58, 60).

Die Mater dolorosa, welche man sich unter dem Kreuze vorstellen muß, zu dem sie die tränenschweren Blicke hebt:

Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa
Dum pendebat filius

rivalisiert an Stärke der Wirkung mit dem Ecce homo. Diese Darstellung ist weniger verbreitet, das schönste Exemplar besitzt wohl das Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 59, 61). Wiederholt hat Guido auch das Problem behandelt, in schönen jugendlichen Körpern Leiden und Schmerz auszudrücken. So hat er oft den heiligen Sebastian gemalt, dessen Zügen er trotz der erduldeten körperlichen Marter einen hinreißenden Ausdruck jenes seligen Gefühls aufgeprägt hat, welches den schönen Jüngling in dem Gedanken erfüllt, für seinen Heiland leiden zu dürfen; wir finden solche Bilder im Palazzo Rossi in Genua, in der Galerie des Kapitols in Rom, im Louvre, im Prado, in der Pinakothek Bolognas, der Galerie in Dulwich und anderswo (Abb. 62). Ein Gegenstück zu ihm ist Maria Magdalena (Abb. 64, 65, 66), deren Reue Guido ebenso seelenvoll wie schön wiedergab; im Louvre, im Prado, im Palazzo Reale zu Genua, in der Liechtenstein-Galerie, in der National Gallery in London, in der kaiserlichen Sammlung in Wien usw. sind Exemplare dieser Darstellung, die in ihrer Zurschaustellung nackter weiblicher Reize den Kleopatren und Lukretien so nahe verwandt ist, die der Künstler fast noch öfter gemalt hat. Für die Kleopatra soll ihm die Gräfin Barbazzi als Modell gedient haben, die er dann zuerst im Auftrag ihres Gatten in dieser verführerischen Aufmachung gemalt und später oft wiederholt hat. Exemplare im Schlosse zu Windsor, im Prado und im Palazzo Pitti, wohin das Bild aus dem Nachlaß des Kardinals Leopoldo de' Medici kam, dem es Guido geschenkt hatte (Abb. 67). Auch als Judith hat er das schöne Weib gemalt (im Louvre und im Palazzo Adorno in Genua) und noch öfter und um einen Grad pikanter als Lukretia (im Prado, in der Galerie Corsini in Rom, im Palazzo Pitti usw.) (Abb. 68). Etwas ausgiebiger bekleidet und mit Nachdenken im Blick, statt Trauer, treffen wir sie als Contemplazione (Galerie Corsini in Rom) (Abb. 69) oder Sibylle (Uffizien in Florenz) (Abb. 70). Die Sibylle, welche die kaiserliche Galerie in Wien unter Guidos Namen besaß, wird von Waagen und Wickhoff einer Schülerin des Meisters, der Elisabeta Sirani, zugeschrieben (Abb. 71). Diese Halbfiguren hat Guido auch wiederholt zu zweien oder mehr auf einer Leinwand vereinigt, zwei Jünglinge als Christus und Johannes (National Gallery in London) (Abb. 72), zwei jugendliche Frauengestalten als Malerei und Zeichnung im Louvre und beim Herzog von Devonshire (Abb. 73). Das Modell eines würdigen alten Mannes, den er oft als reuigen Petrus gemalt hat (Eremitage in St. Petersburg und Palazzo Pitti in Florenz) (Abb. 75), läßt er mit zwei jungen Weibern als Lot und seine Töchter auftreten (National Gallery in London) (Abb. 77), von denen er die eine als Susanna im Bade (in derselben Sammlung) in eine sehr zweifelhafte Situation bringt (Abb. 78).



Abb. 96. Radierung nach Luca Cambiasi. Bartsch 45. (Zu Seite 110.)

Günstiger als das religiöse Genre der unverhüllten Darstellung nackter menschlicher Leiber, ist ihm das mythologische und in diesem hat Guido Reni denn auch Gelegenheit gefunden, seine glänzendsten Aktfiguren zu schaffen. Liegend, sitzend, stehend, schwebend, laufend, hat er den Reiz vollendet schöner weiblicher Körper zur Anschauung gebracht und ihnen in jeder Situation die weiche Anmut und schmiegsame Grazie gelassen, in deren Darstellung er ein unbestrittener Meister war. An die Spitze dieser Klasse stellen wir die Fortuna der Galleria di San

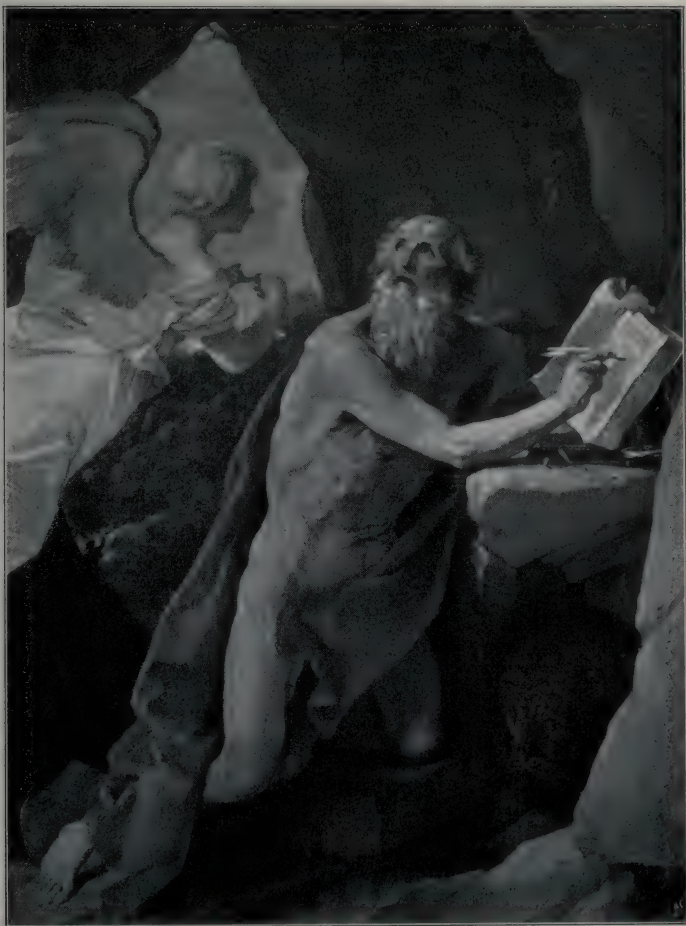


Abb. 97. Der heilige Hieronymus. Wien, Liechtenstein-Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 110.)

Luca in Rom, die er für den Abbate Gavotti malte, ein Bild, welches Wörmann mit Recht zu den schönsten antikisierenden Erfindungen des siebzehnten Jahrhunderts rechnet, in dem Entwurf wohl nicht ohne Anlehnung an Lorenzo Lottos Sieg der Keuschheit geschaffen, in der Farbe aber von reichster Harmonie (Abb. 79). Die liegende Venus der Dresdener Galerie behauptet sich in der Grazie der Zeichnung und dem warmen Ton der Farbe selbst neben Giorgione und Palma Vecchios Schönheitsgöttinnen (Abb. 76); Cephalus und Prokris der Galerie in Braunschweig ist zwar in den Schatten etwas nachgedunkelt, wirkt aber in dem sanften Fluß der Linien, in dem die Verwundete hingestreckt ist, und der für Guido mit ungewöhnlicher Liebe behandelten Landschaft noch immer ungemein poetisch (Abb. 80).

Perseus und Andromeda im Palazzo Rospigliosi in Rom gilt jetzt für ein Schulbild (Abb. 81), dem Guido vielleicht nur einige Retuschen gab, die vier Jahreszeiten der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien machen trotz der raffinierten Komposition einen etwas leeren und unerfreulichen Eindruck (Abb. 82). Im Wettlauf der Atalante und des Hippomenes (Museo nazionale in Neapel) hat er die schlanken, grazilen Körper eines Jünglings und einer Jungfrau nebeneinander gestellt (Abb. 83), aber wenn hier die sorgfältige Beobachtung der Natur erfreut, so wird man Schmerber recht geben müssen, der die Komposition schon deswegen „unglückselig" nennt, weil die sonderbare Nebeneinanderstellung der unmäßig weit gestreckten Beine und Arme der zwei Läufer ein geometrisches Muster sich kreuzender und parallel laufender Linien bilden. Nicht weniger befremdend wirkt auf uns der Apollo der Alten Pinakothek in München, wo der Gott dem laut Schreienden „mit all der süßen Anmut einer Früchte schälenden jungen Dame" die Haut abzieht (Abb. 84).

In allen Werken Guidos sind die Kinderfiguren mit ebensoviel Liebe wie Geschick behandelt, seine Engel und Liebesgötter haben etwas von der naiven, unbewußten Grazie der Kindheit. Studien nach dem Leben, welche das Handzeichnungskabinett der Uffizien bewahrt (Abb. 85, 86, 87), lehren, in welcher Weise sich Guido des Sujets zu bemächtigen suchte, die größere ist augenscheinlich eine Vorstudie zu seinem Bilde Maria mit dem Kind, dem der kleine Johannes den Fuß küßt. Er hat Kinder denn auch einzeln als Vorwurf seiner Bilder benutzt, z. B. als Christuskind, welches auf dem Kreuze schläft (Liechtenstein-Galerie in Wien) (Abb. 88) oder friedlich neben den Marterinstrumenten seiner künftigen Passion ruht (Museo nazionale, Neapel) (Abb. 89), Sujets, wie sie die verschrobene Andacht jener Zeit kennzeichnen. Ein anderes Mal macht er aus dem Christusknaben durch Veränderung der Attribute einen schlummernden Amor (Galleria Corsini in Rom) (Abb. 90) oder läßt den Putto als Amor mit dem Pfeil spielen (Accademia di San Luca in Rom) (Abb. 91). Das Bildchen der kaiserlichen Galerie in Wien, welches den stehenden Amor zeigt, und unter Guidos Namen bekannt ist, ist nach Franz Wickhoff eine niederländische Kopie nach einer Komposition Domenichinos (Abb. 92). Auch als Bacchus hat Guido den kleinen Schelm Cupido maskiert, sehr graziös in dem Exemplar des Palazzo Pitti (Abb. 93), weinselig mit einem derben Zug von Schelmerei in der Dresdener Galerie (Abb. 94).

Das Porträt fehlt im Werke Guido Renis. Das ist kein bloßer Zufall. Die Bildnismalerei galt in jener Zeit nicht für große Kunst und schien eines großen Malers durchaus nicht würdig. In den Biographien, welche Vasari von den Künstlern seiner und der früheren Zeit hinterlassen hat, beschäftigt er sich ausführlich mit den Werken derselben und beschreibt sie genau, insofern sie religiöse oder mythologische Vorwürfe behandeln, die Porträts dagegen gibt er nur ganz kursorisch: Er malte auch so und so viele Bildnisse. Den Maßstab der großen Kunst legt er in seinem Urteil über sie gar nicht an, sie sind etwas für sich, etwas, das mit Kunst eigentlich nichts zu tun hat. Genau so äußert sich der spanische Zeitgenosse Guido Renis, Carducho, der ziemlich wegwerfend bemerkt, daß große und hervorragende Maler niemals Porträtisten waren. So gering die Rolle ist, die das Porträt im Werk der übrigen Maler der Bologneser Schule spielt, die Bildnisse, welche die Caracci, Domenichino, Albani, Guercino und andere gemalt haben, sind mit leichter Mühe gezählt, so verschwindend ist auch die Anzahl derjenigen, die uns von Guido Reni bekannt sind. Malvasia nennt einige, wie das des vlämischen Silberschmieds Jacobs, des Freundes und Vertrauten des Künstlers, aber sie sind verloren oder irgendwo unter falschem Namen versteckt. Das Bild der Beatrice Cenci scheidet als Porträt, wie wir oben gesehen haben, völlig aus, das Brustbild der Pinakothek in Bologna, welches man als Guidos Mutter bezeichnet, spricht ihm Schmerber wohl mit Recht ab, so bleibt nichts, als das Selbstbildnis, welches der Künstler für die bekannte Galerie der Malerbildnisse in



Abb. 98. S. Hieronymus. Radierung. Bartsch 15. (Zu Seite 110.)

den Uffizien in Florenz beigesteuert hat (Abb. 1). Es zeigt Guido im Alter mit dem flachen Halskragen der spanischen Mode, den die Thronbesteigung Philipps IV. in Aufnahme brachte. Er sieht vornehm und distinguiert aus, mit jenem Zug der Zurückhaltung, der ihn im Leben charakterisierte.

Nach dem Bericht Malvasias soll sich Guido Reni auch als Bildhauer betätigt haben, wenigstens schreibt er ihm in der Kirche Santa Cristina in Bologna die Statue des heiligen Petrus zu, auch fand sich in jener Zeit in den Ateliers der bolognesischen Künstler der Abguß einer Skulptur, welche den Kopf Senecas darstellte, den Guido nach einem Sklaven, dem er in Rom an der Ripetta begegnet sei, modelliert habe. Wir wissen nicht, was an jener Behauptung wahr ist und wie hoch die künstlerischen Qualitäten dieser Arbeiten gewesen sein mögen, neben dem, was Guido Reni im Fresko und im Staffeleibild geleistet, fällt sonst nur noch seine Tätigkeit als Radierer ins Gewicht. Wir sahen schon oben, daß der Künstler Folgen von Blättern radierte, welche die Dekorationen beim Einzug Clemens' VIII. in Bologna und die bei der Leichenfeier Agostino Caraccis darstellten, sein radiertes Werk aber, welches sich im Peintre graveur von Bartsch und selbst da nicht vollzählig beschrieben findet, ist weit umfangreicher. Wie sein malerischer Stil Anklang und Nachahmung fand, so wurde auch, wie Kristeller bemerkt, Guidos „leicht zeichnerische, aber in den Schatten scharf pointierte Führung der Nadel tonangebend über den Kreis seiner zahlreichen Schüler hinaus". Er hat auf der Kupferplatte nach eigenen, wie nach fremden Entwürfen gearbeitet, mehrere Blätter nach Zeichnungen Annibale Caraccis, andere nach Parmegianino, wie die schreitende, vom Rücken gesehene weibliche Gestalt, die ein Kruzifix trägt (Abb. 95). In der Zeit, in der er seine großen Fresken in Rom malte, die durch ihre Engelfiguren soviel Beifall fanden, radierte er einen Puttensturz nach Luca Cambiasi, ein Blatt, das wir als Vorstudie zu derlei Kompositionen betrachten dürfen (Abb. 96). Die Aktfigur eines alten Mannes als Hieronymus aufgefaßt (Abb. 97), wie er sie z. B. in dem Gemälde der Liechtenstein-Galerie darstellte (Abb. 98), hat er auch mit der Nadel behandelt, um sich des wirksamen Motivs ganz zu bemächtigen; wie seinen Pinsel, so widmete er aber auch seine Nadel mit Vorliebe Sujets von einer gewissen zarten Sinnigkeit. Die Madonna mit dem Kind (Abb. 99), heilige Familien (Abb. 100), spielende Kinder, zumal, wenn in ihrer Darstellung eine tändelnde Religiosität zur Geltung kommt, wie in den Szenen, welche Christus und Johannes als kleine Knaben zeigen (Abb. 101, 102), gelingen ihm besonders gut, die schalkhaft gefaßte Gruppe der drei Putten, die ein Brett mit Gläsern tragen, rechnet Kristeller zu seinen gelungensten Blättern (Abb. 103). In der seltsam gespreizten Figur der Wissenschaft (Abb. 104) läßt ihn nicht nur sein Schönheitsgefühl, sondern auch das Können im Stich, wie er denn auf eine Ausbildung seiner Technik keinen besonderen Wert gelegt zu haben scheint. Kristeller weist darauf hin, wie unklar in manchen Blättern die flächenhafte Behandlung mit gehäuften, tief geätzten Strichlagen wirkt, wie wenig gut abgewogen in anderen der Gegensatz der starken Akzente in den Schatten zum Gesamtton erscheint, wie er es ein anderes Mal in wenig glücklicher Weise unternimmt, durch starke Retuschen mit Nadel und Stichel die in der Ätzung nicht erreichten Effekte nachzuholen.

Guido hat auch ein Zeichenbuch für Anfänger herausgegeben, in welchem er Studien von Köpfen, Händen, Füßen, Nasen, Augen usw. zum Besten derjenigen, die zu zeichnen beginnen, vereinigt hat, ein Hilfsbuch, welches viel benutzt worden sein muß, wenigstens ist es von Federigo Curti nachgestochen worden. Für seine Freunde radierte er auch Büchertitel, da der Zeitgeschmack von jedem besseren Buch zwei Titelblätter verlangte, eines in Typentext, am besten schwarz und rot gedruckt, ein zweites in Kupferstich, welches die Ideen des Verfassers allegorisch-emblematisch-mythologisch-symbolistisch, jedenfalls möglichst schwer verständlich ausdrücken mußte. In dieser Art hat er z. B. für seinen Freund Virgilio Malvezzi Frontispize zu Büchern radiert; in der Zeichnung der von Beckerathschen Sammlung

Æternum Patrem refero pia Mater in ulnis.
Me pete qui ora cupis clara uidere Patris.

 Abb. 99. Maria mit dem Kind. Radierung. Bartsch 1. (Zu Seite 110.) 

im Berliner Kupferstichkabinett sehen wir einen Entwurf zu einem derartigen Buchtitel (Abb. 105).

Überblickt man das Gesamtwerk Guido Renis, wie es in Fresko, Staffelei-bildern, Handzeichnungen und Kupferstichen vorliegt, so wird man unfehlbar den

Eindruck großer Einförmigkeit gewinnen, es ist einförmig in der Wahl der Stoffe, die sich der Maler zur Behandlung gesucht und es ist einförmig in der Art der Formengebung. Dieser Vorwurf fällt zum größten Teil auf die Zeit zurück, in welcher Guido Reni lebte, eine Zeit, deren Anschauungen in künstlerischen Dingen von den unseren grundverschieden waren. Das erhellt schon aus dem Lob, welches Passeri dem Künstler in seiner Lebensbeschreibung erteilt, wenn er sagt: Guido malte niemals ordinäre Vorwürfe, da die Kunst nur zur Erhebung des Gemütes da sei. In dieser beabsichtigten bewußten Entfernung von Leben und Natur sehen wir einen Fehler, das siebzehnte Jahrhundert aber nicht nur einen Vorzug, es erblickte darin das Wesen der Kunst überhaupt. Wir sehen in der Natur den ewigen Jungbrunnen der Kunst, die Zeit Guidos betrachtet Natur und Kunst als zwei so völlig heterogene Begriffe, daß sie es dem Künstler sogar verübelte, wenn seine Werke von einer gewissenhaften Beobachtung der Natur zeugten, wie denn in diesem Sinne die „naturalezza“ der Bilder Caravaggios im Urteil der Zeit der stärkste Vorwurf war, der ihm gemacht werden konnte. Die Kunst war ein Reich für sich, weit jenseits aller Grenzen des Irdischen, von dem aus keine Brücken hinüberführten, der echte, der wahre Künstler, der die Erhabenheit dieses Heiligtums erschließen wollte, konnte sich dazu von der irdischen Natur gar nicht weit genug entfernen. Wie diese Anschauung das Bildnis aus dem Bereich der hohen Kunst ausschloß, so verachtete sie auch das Genre, welches Szenen des gewöhnlichen Lebens darzustellen liebt. Der wirkliche Künstler war so gut wie ausschließlich auf religiöse und mythologische Stoffe beschränkt, ein Gebiet, dessen Grenzen er nur überschreiten konnte, wenn er sich der Gefahr aussetzen wollte, von den Kennern für einen Maler minderer Qualität angesehen zu werden. Das erklärt die gegenständliche Beschränkung in den Stoffen, die Guido Reni dargestellt hat, der seine Vorwürfe nur aus dem Alten und Neuen Testament, der Mythologie und der alten Geschichte entlehnte. Wenn er sich schon dadurch im Sinne seiner Zeit höheren Sphären zuzuwenden suchte, so ist er in seiner Formengebung dem Ideal, welches der Ästhetik seiner Zeit vorschwebte, vollends ganz nahe gekommen, ja aus der Begeisterung, die seine Bilder erweckten, zu schließen, darf man sagen, er hat es erfüllt.

Die Abwendung von der Natur war eine Forderung, die um so strenger erhoben werden mußte, als man in der Natur das Unvollkommene erblickte. Man verlangte, der Künstler solle aus dieser Unvollkommenheit die Vollkommenheit gewissermaßen befreien, „herausreißen“, sagt Albrecht Dürer einmal, dazu durfte er sich natürlich nicht an die Wirklichkeit halten, sondern mußte entweder das, was er sah, veredeln, oder aus einzelnen zerstreuten Teilen etwas Neues zusammensetzen. Das erklärt auch Guidos Verhalten dem Modell gegenüber. Malvasia erzählt, Guido habe die Gräfin Barbazzi, die Gräfin Bianchi und andere Damen als Kleopatra, Lukretia und sonstwie gemalt. Nun sehe man sich diese weiblichen Gestalten einmal an und suche in den Linien ihrer Gesichter auch nur einen individuellen Zug, auch nur ein Merkmal von Charakter oder Eigenart. Vergebens, diese Magdalenen, Salome, Judith, Kleopatra, Lukretia haben in ihrer „buhlerischen Üppigkeit“, wie Jakob Burckhardt sie qualifiziert, zwar alle eine fatale Ähnlichkeit miteinander, aber sie haben nichts von wirklichem Leben und sie sollen es auch gar nicht haben, denn das Ideal, dem er nachstrebte, durfte der Künstler nicht dem Modell absehen, das mußte er in sich tragen.

Und was hier von den Frauen gesagt ist, gilt auch von den Männern, ob Guido einen gewissen Savonanzi als Bacchus oder den schönen Cavaliere Bellini als David und Johannes malte, immer entsprechen ihre Köpfe einem ganz allgemeinen Schönheitsprinzip, jede persönliche Note fehlt. Außerordentlich bezeichnend für diese Art, von dem Modell, das man vor Augen hat, so gut wie ganz zu abstrahieren, sind verschiedene Bemerkungen, die Malvasia über die Art macht, in der Guido sich seiner Modelle zu bedienen pflegte. Es klingt für uns schon



Abb. 100. Heilige Familie. Radierung. Bartsch 9. (Zu Seite 110.)

sehr merkwürdig, daß er sich in der Turbana des Bethlehemitischen Kindermordes selbst sollte porträtiert haben, aber was soll man sagen, wenn man hört, daß junge Männer ihm für seine Madonnenköpfe sitzen mußten, den Giacinto Dissegna detto Siboga pflegte er als schmerzhafte Mutter, den Pirino Gallinari als Heilige Jungfrau zu malen! Wie wenig da noch von Naturabschrift die Rede sein kann, liegt auf der Hand. Einmal soll Guercino ihn um die Adresse des Modells haben bitten lassen, nach welchem er seine süßen Madonnen zu malen pflege, da habe Guido zu seinem Diener, welcher die Farben auf der Palette anrieb, gesagt: Halt still, schlage die Augen gen Himmel, und schneller als man spricht, habe er eine Madonna fertig gehabt. Zu dem Überbringer der Bitte gewendet aber sagte er: Ja, ja mein Lieber, die schönen Ideen muß man im Kopfe haben, ich kann nach jedem Modell alles malen. Der Biograph erzählt diese Geschichten als Lob, aus der Bewunderung für den Künstler heraus und beweist dadurch, wie allgemein die Forderung erhoben wurde, welche der zeitgenössische Kunstschreiber Bellori formulierte, als er das Prädikat Künstler nur dem zuerkennen wollte, welcher fähig sei, in seinem Kopf den Natureindruck, den er empfangen, in das hohe Ideal umzukorrigieren.

Man verlangte, wie Riegl sagt, Idealismus, aber mit einem naturalistischen Kern. Die menschliche Gestalt ist das Gegebene, aber man besserte und modelte an ihr herum, bis alle Zufälligkeiten des Individuums verschwunden waren und nur der Typus Mensch übrig blieb. Diese, von der Erdenschwere des Wirklichen befreiten Gestalten sind schön und können auch nichts weiter, als nur schön sein, denn die Seele fehlt ihnen. Von allen italienischen Künstlern des Seicento ist keiner so dem Wunsch der Zeit nach Schönheit, Idealität, Grazie entgegengekommen, wie Guido Reni, dessen innerstes Wesen auf diese Töne gestimmt war. Wenn die anderen, vorab Annibale Caracci, Domenichino und vielleicht Lanfranco sich plagen mußten, um ihren auf das Derbe und Kräftige gerichteten Instinkten Zartheit und Grazie abzuquälen, so bedurfte es für Guido keiner An=



Abb. 101. Christus und Johannes. Radierung (nach Annibale Caracci?). Bartsch 13. (Zu Seite 110.)



Abb. 102. Christus und Johannes. Radierung (nach Agostino Caracci). Bartsch 12. (Zu Seite 110.)

strengung, um das Süße, Sanfte, Liebliche aus sich heraus zu holen und in Anmut und Weichheit darzustellen. Über all dieser Schönheit, diesem Liebreiz vermissen wir indessen Tiefe und geistigen Gehalt. Wenn wir seine Ecce homo-Bilder ausnehmen, müssen wir sagen, daß es Guido nicht gegeben war, die Reue, den Schmerz, die Verzweiflung seiner Magdalenen, Kleopatren, Lukretien glaubhaft zu machen. Vielleicht liegt es daran, daß man den Ausdruck des Auges für Gemütsbewegungen nicht in den Kreis der Darstellung zog, Guido selbst hat einmal von sich gesagt, daß er zwar schon viele tausend Augen gemalt habe, es aber immer noch nicht könne und wenn man seine Bilder betrachtet, so muß man sagen, daß er nicht unrecht hat, was er aber wohl nicht ernstlich zugegeben haben würde.



Abb. 103. Drei Putten. Radierung. Bartsch 18. (Zu Seite 110.)

In der gesamten Malerei der Zeit äußern sich seelische Affekte durch starke Verrenkungen der Glieder; Arme und Beine, Kopf, Hände und Füße sind beständig in Bewegung, um den Beschauer über den Seelenzustand des Dargestellten zu unterrichten und ja keinen Zweifel darüber zu lassen, welcher Art die Gefühle sind, die der Maler zu schildern wünschte. Guido ist darin viel diskreter als die übrigen seiner malenden Zeitgenossen. Auch seine Gestalten verzichten nicht auf die eindringliche Sprache der Gebärde, sie zeigen mit den Fingern, ringen die Hände, schlagen sich vor den Kopf, aber er unterstreicht bei weitem nicht so absichtlich und aufdringlich, wie die andern es tun, er ist viel zurückhaltender. Allerdings hat er den Formelvorrat, den die damalige Kunst sich für die Wiedergabe des Ausdrucks geschaffen, um eine neue Schablone vermehrt, um den Augenaufschlag

gen Himmel. Er mag die Geste der heiligen Cäcilie Raffaels abgesehen oder an den Niobiden studiert haben, jedenfalls hat er sie verwendet, wo immer es angängig war und Schüler und Nachfolger haben sie ihm abgesehen. Wenn in sein Werk durch dies Ebenmaß des Schönen, Weichen, Ausgeglichenen ein Zug unerfreulicher Gleichmacherei kommt, so wird dieser durch den Verzicht auf Milieu und Kostüm noch verstärkt. Die Umgebungen, in die Guido Reni diese unpersönlichen Kreaturen einer abstrakten Schönheit versetzt, können sich überall und irgendwo befinden, nur nicht auf dieser irdischen Welt. Innenräume oder Landschaften von ganz unbestimmter Faktur beherbergen seine Figuren, hinter denen sie völlig zurücktreten und verschwinden. Im allgemeinen bevorzugt er zu diesem Zweck Wolken, die sich zu Unter-, Hinter- und Vordergrund, zu Boden, Wand und Decke ebensogut eignen, wie sie sich als Lager, Stuhl und Tisch zusammenballen lassen.

So allgemein und so unbestimmt angedeutet, wie es fast regelmäßig der Ort ist, an dem er eine Handlung spielen läßt, so ungewiß ist auch die Art der Kleidung, die er seinen Gestalten gibt. Da sind Röcke, Mäntel, Gewänder, deren Charakterlosigkeit um so erstaunlicher ist, als das Leben, das sie führen, von dem ihrer Träger ganz verschieden ist, die Berechtigung ihrer Existenz hängt nicht von den Formen oder den Bewegungen der Personen ab, denen sie dienen, sondern wird einzig von der Möglichkeit eines schönen Faltenwurfs diktiert. Darin allerdings zeigt sich Guido als souveräner Meister und galt seiner Zeit mit Recht als Autorität. Die Draperie des Mantels, welchen Maria auf der Himmelfahrt in der Münchener Pinakothek trägt, bezeichnet, wir folgen in unserer Darstellung Schmerbers Ausführungen, einen Höhepunkt in dieser Richtung und kennzeichnet in dem großgeschwungenen Auf und Nieder, Begegnen und Auseinanderweichen,



Abb. 104. Die Wissenschaft. Radierung. Bartsch 16. (Zu Seite 110.)

Verschnörkeln und Auflösen genau das, was jene Zeit als Kunst empfand. Man bewunderte darin nicht nur den Geschmack des Künstlers, sondern auch die Stärke seiner Erfindung, denn man überschätzte die Erfindungsgabe ebenso, wie man das Studium der Wirklichkeit geringschätzte. Das was wir heute am Kunstwerk hochstellen, Naturbeobachtung, psychologische Vertiefung, Differenzierung des Ausdrucks übersah man, denn man verlangte vom Kunstwerk nicht, daß es ein Bekenntnis des Künstlers bilde, sondern, daß es einer pathetischen Deklamation von Schönheit und Idealismus gleichkomme; der Reiz der Nuancen, halb schwebender, unausgesprochener Stimmungen, des Intimen war dem Seicento verschlossen.

Auch die Art der Betrachtung, der Kunstkritik war eine andere als die unsere. Wenn wir unser Urteil vom Gesamteindruck bestimmen lassen, auf die Haltung im ganzen sehen, so ging man damals auf die Einzelheiten aus und übersah es willig, wenn z. B. bei vielfigurigen Kompositionen der Zusammenhang der Teile untereinander nur ein lockerer war, einzelne Schönheiten entschädigten vollkommen für den mangelnden Zusammenklang im ganzen. Das erklärte es, warum die einzelnen Gestalten oft so ganz unvermittelt nebeneinander aufgereiht sind, jede ist nur damit beschäftigt, schön zu sein, was der Nachbar tut oder läßt, erscheint ihr völlig gleichgültig. So erscheinen uns denn manche der größten Bilder Guidos trotz der Häufung der Personen leer und ohne Interesse, sie bestehen aus einer Sammlung einzelner, zum Teil sogar großer Schönheiten, aber da das geistige Band, welches diesen Strauß zusammenhalten sollte, für unser Auge fehlt, so finden wir langweilig, was die Zeitgenossen des Künstlers bewunderten, wo sie entzückt waren, wandelt uns ein Gähnen an. Man versteht auch nur aus dieser Anschauung heraus, daß man so oft große Bilder jener Zeit zerschnitten hat, Zanotto erzählt es z. B. gerade von Bildern Guidos. Was uns heutigen Bildern gegenüber als sinnlose Barbarei erscheinen würde, was bei ihnen einer völligen Zerstörung gleichkäme, bedeutet bei so vielen jener Zeit eigentlich nur die Teilung eines nicht notwendig zusammengehörigen Ganzen. Man untersuche einmal die Bilder Guidos daraufhin und man wird finden, daß die Köpfe und Gestalten der großen Altarbilder in der Vereinzelung nicht verlieren, sondern eher gewinnen würden, sie stehen wohl auf einer Leinwand beisammen, aber sie haben nichts miteinander zu tun. Der Künstler selber hat das auch empfunden, er hat mehrmals einzelne Köpfe und Gruppen figurenreicher Bilder in genau der gleichen Auffassung und Haltung als Einzelbilder wiederholt, die Madonna, den reuigen Petrus u. a.

Wenn trotz allem, was uns heute an den Bildern des Seicento fremd anmutet, diejenigen Guido Renis noch in ihren besten Stücken einen starken Reiz ausüben, auch ohne daß wir den Umweg über ein rein literarisches Verständnis der Vergangenheit nehmen müssen, auch ohne Berücksichtigung der ganz anderen Anschauungen des Publikums, für welches der Künstler schuf, so liegt das an Guidos Farbe. Die Werke aus des Malers bester Zeit besitzen in ihrem Kolorit einen Reiz, dessen schmeichelnder Wirkung man nicht widerstehen kann. Die goldtönige Klarheit, welche ihnen zu eigen ist, der Glanz und die Wärme, die wie helle Freude von ihnen ausstrahlen, versöhnen auch damit, daß Guido so oft das Gefühl für die Wahrheit des Lokaltons fehlt. Später hat er für die Gesamtstimmung seiner Farbe einen Silberton bevorzugt, eine Wandlung, die dazu geführt hat, zwei Stilperioden in Guidos Malerei zu unterscheiden. Waagen besonders hat sogar drei unterscheiden wollen, die goldtonige, die silbertonige und die graue Manier seiner allerletzten Zeit. Vielleicht ließe sich dieser Übergang von einer wärmeren Tönung zu kühlerer Haltung im Gesamtton dadurch erklären, daß der Maler, der im Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit durch das Fresko genötigt war, hell zu grundieren, und die Farbe dünn aufzutragen, später fast ausschließlich in Öl malte und in dieser so grundverschiedenen Technik sowohl eine andere Untermalung mit grau annahm, als sich auch an einen dickeren



Abb. 105. Entwurf zu einem Buchtitel. Handzeichnung.
Berlin, Kupferstichkabinett der Königl. Museen. Sammlung von Beckerath. (Zu Seite 111.)

Farbenauftrag gewöhnte. Daß viele seiner Bilder so flau wirken oder in das Bunte fallen, daß in anderen das Fleisch rot, die Schatten von undurchsichtiger Schwärze sind, erklärt sich wohl aus der Hast, in welcher der Maler, von Gläubigern gedrängt, so viele seiner Schöpfungen eilfertig hingestrichen hat. Zieht man das Gesamtwerk Guidos in Betracht, so muß man, beobachtet man die Änderung, die sich in seinem Kolorit vollzieht, Posse recht geben, der sagt: „Er macht am durchgreifendsten die Wandlung durch, die sich in der gesamten Malerei Italiens vollzieht, von kontrastreicher Hell- und Dunkelmodellierung bei scharf einfallender Beleuchtung mit tief leuchtenden Farben zu einer Modellierung, Farbe in Farbe bei lichtem Allgemeinton mit grünlichen Reflexen und kalten hellen Tönen.“ Als Ausgangspunkt dieser Bewegung wird man die Kreuzigung Petri betrachten dürfen, als Gegenpol vielleicht die Himmelfahrt Mariä in der Alten Pinakothek, welche Schelling so überschwenglich gepriesen hat.

In rastloser und unausgesetzter Tätigkeit war Guido Reni 67 Jahre alt geworden. Wenn auch die Briefe seiner letzten Jahre, z. B. jener an Ferrante Trotto aus dem Jahre 1639, von Mißmut und Müdigkeit sprechen, so fühlte sich der Künstler doch so wenig erschöpft, daß er am 30. Juli 1642 noch den Großherzog von Toskana um die Fortdauer seines Wohlwollens, d. h. um Erteilung von Aufträgen bittet. Anfang August des gleichen Jahres aber erkrankte er und bezog auf Zureden seiner Freunde, die ihn wohl den unerfreulichen Zuständen einer vernachlässigten Häuslichkeit entziehen wollten, das Haus des einen unter ihnen. Er wählte der größeren Ruhe wegen dasjenige des Giambattista Ferri in der Via del Cane. Hier lag er fast drei Wochen und empfing die Besuche seiner Freunde, die ihn durch nichts mehr erfreuen konnten, als wenn sie im Nebenzimmer musizierten, die Musik war die letzte Trösterin des sterbenden Meisters. Die Teilnahme seiner Mitbürger an seiner Erkrankung war allgemein, sie machte sich nicht nur in Bologna, sondern auch in Rom geltend, an beiden Orten wurden in den Kirchen unter Ausstellung des Allerheiligsten öffentliche Gebete um seine Heilung veranstaltet, aber vergebens. Als der Kranke fühlte, daß sein Ende herannahe, ließ er den Notar Marco Melega rufen, um seinen letzten Willen aufzusetzen. Dieses Testament, dessen Wortlaut Gualandi veröffentlicht hat, scheint allerdings der Behauptung des braven Joachim von Sandrart, der freilich ein besserer Wirt war, recht zu geben, wenn er sagt, Guido habe bei seinem Tode eine Schuldenlast von 25 000 Kronen hinterlassen. Der Maler, dem Hunderttausende durch die Hände gegangen sein müssen, hat kein anderes Legat auszusetzen, als eine vierpfündige Wachskerze für die Compagnia del Santissimo Sacramento der Kapelle San Andrea delle Scuole, im übrigen überläßt er alles dem Saulo Guidotti, den er zum Testamentsvollstrecker ernennt. Seinen Nachlaß an Skizzen und angefangenen Bildern erhielt ein entfernter Verwandter, ein guter Mensch und schlechter Maler namens Guido Signorini; der Diener Marchino, der seine unbescheidenen Ansprüche mit der nötigen Frechheit vorzubringen wußte, wurde mit dem gesamten Vorrat an Kupferplatten abgefunden. — Nach einem Todeskampf, der 48 Stunden währte, ist Guido Reni am Montag, den 16. August 1642, abends gegen 10 Uhr gestorben. In die Kutte eines Kapuziners gekleidet, wurde er in der Gruft der Guidotti in der Rosenkranzkapelle der Kirche San Domenico beigesetzt. Ein Epitaph, welches ihm und einer Nachfolgerin seines Stils, der Elisabeta Sirani, an diesem Platz aufgerichtet wurde, kündet seinen Ruhm, lauter aber verkünden ihn seine Werke, hat er sich selbst doch mit seiner Aurora würdig und ebenbürtig in die Reihe der Größten gestellt.

Verzeichnis der Literatur,

soweit sie im Texte erwähnt ist.

Baglione. Vite de' pittori, scultori, architetti etc. Neapel 1733.

Bartsch. Peintre-graveur. Leipzig 1870. Bd. 18.

Bellori. Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni. Pisa 1821.

Bertolotti. Artisti Bolognesi, Ferraresi ed altri in Roma nei secoli XV., XVI. e XVII. Bologna 1885.

— Francesco Cenci e la sua famiglia. Firenze 1877.

Bolognini-Amorini. Vite dei pittori ed artefici Bolognesi. Bologna 1843.

Cantalamessa. Saggi di critica d'arte: Guido Reni. Bologna 1890.

Eisler. An unknown Fresco-work by Guido Reni. Burlington Magazine Bd. VII.

Fischel. Guido Reni. Velhagen & Klasings Monatshefte. Jahrg. XVII.

Frati. La vita privata di Bologna dal secolo XIII al XVII. Bologna 1900.

Gualandi. Memorie originali italiane risguardanti le belle arti. Bologna 1840.

Guhl. Künstlerbriefe. 2. Auflage von Rosenberg. Berlin 1880.

Janitschek. Die Malerschule von Bologna. Dohme, Kunst und Künstler. Leipzig 1879. II. 3.

Kristeller. Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905.

Malvasia. Felsina pittrice. Vite de' pittori Bolognesi. Bologna 1841.

Monari. Storia di Bologna. Bologna 1862.

Passeri. Vite de' pittori. Rom 1772.

Posse. Die italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Berliner Galeriewerk.

Ranke. Die römischen Päpste. Berlin 1844.

Reumont. Beiträge zur italienischen Geschichte. Berlin 1853—1857.

Riegl. Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908.

Sandrart. Teutsche Akademie. Nürnberg 1675.

Schmerber. Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Straßburg 1906.

Tietze. Annibale Caraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte. Wien 1906.

Waagen. Die Gemälde-Sammlung der Kaiserl. Eremitage in St. Petersburg. München 1864.

— Kunstwerke und Künstler in England und Paris. Berlin 1839.

Weber. Berühmte Kunststätten. Bologna. Leipzig 1902.

Wörmann (und Woltmann). Geschichte der Malerei. Leipzig 1888. III. 1.

Verzeichnis der Abbildungen.

ND Boehn, Max von
623 Guido Reni
R46B58
1910

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY